

# MESA REDONDA

Nr. 8

M. Soledad Lagos de Kassai

El Teatro Chileno de Creación Colectiva  
Testimonios desde Santiago en 1988

Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien  
Instituto de Investigaciones sobre España y América Latina

Universität Augsburg





Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien

Instituto de Investigaciones sobre España y América Latina

Universität Augsburg

MESA REDONDA dient vornehmlich der internen Diskussion, dem Austausch mit auswärtigen Wissenschaftlern, der Vorstellung geplanter wie in Arbeit befindlicher Forschungen sowie der Dokumentation des Augsburger Universitätspreises für Spanien- und Lateinamerikastudien. - Zur Mitarbeit wird gesondert eingeladen. Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. - Der Austausch mit Materialien anderer Forschungseinrichtungen ist erwünscht.

MESA REDONDA tiene como fines primordiales facilitar la discusión interna, el intercambio de informaciones con científicos de otros centros y lugares, la presentación de proyectos de investigación en fase de preparación o realización, así como la reproducción de trabajos relacionados con el premio que otorga la Universidad de Augsburg a personas que hayan tratado temas sobre España o América Latina. - Para la colaboración en MESA REDONDA se hará cursar una invitación especial. No se asume ninguna responsabilidad por manuscritos remitidos sin previo requerimiento. El intercambio de materiales con otros Centros de Investigación será bienvenido.

Bezug über / Pedidos a:

ISLA  
Universität Augsburg, Universitätsstr. 10  
D-8900 Augsburg

**M. Soledad Lagos de Kassai**

**El Teatro Chileno de Creación Colectiva  
Testimonios desde Santiago en 1988**

Augsburg

im Dezember 1988

Copyright by the author

## I n d i c e

Pág.

Introducción.....	1
Entrevistas.....	3
Entrevista N <sup>o</sup> 1 ( Claudio PUELLER ).....	3
Entrevista N <sup>o</sup> 2 ( Isabel QUINTEROS ).....	11
Entrevista N <sup>o</sup> 3 ( Roberto BRODSKY ).....	15
Entrevista N <sup>o</sup> 4 ( María CANEPA ).....	21
Entrevista N <sup>o</sup> 5 ( Juan CUEVAS ).....	24
( Claudia LOPEZ, Ximena RIVEROS ).....	25
( Bartolomé SILVA ).....	26
Entrevista N <sup>o</sup> 6 ( Claudio DI GIROLAMO ).....	27
Entrevista N <sup>o</sup> 7 ( Alvaro PACULL ).....	32
Entrevista N <sup>o</sup> 8 ( Andrés KRUG ).....	37
Entrevista N <sup>o</sup> 9 ( Raúl OSORIO ).....	41
Entrevista N <sup>o</sup> 10 ( Horacio VIDELA, María José NUÑEZ, Boris QUERCIA, Guillermo ASTE ).....	44
Entrevista N <sup>o</sup> 11 ( Juan Edmundo GONZALEZ ).....	49
Entrevista N <sup>o</sup> 12 ( Carlos CERDA ).....	52
Entrevista N <sup>o</sup> 13 ( Carmen PELISSIER).....	56
Notas.....	59

## Introducción

El momento político ha cambiado en Chile: el gobierno parece querer propiciar una apertura que apunta a una nueva forma de democracia; el plebiscito que debía confirmar al General Augusto PINOCHET otros ocho años en el poder o expresar la voluntad ciudadana de realizar en un año elecciones libres se celebró el 5 de octubre pasado. Como ya se sabe, los últimos cómputos oficiales reconocieron un 55% a favor del "No" y un 43% a favor del "Sí"<sup>1</sup>. En este contexto, las opiniones vertidas en las entrevistas recopiladas aquí cobran actualidad indiscutida. Dichas entrevistas fueron efectuadas entre el 17 de mayo y el 27 de junio de 1988 en Santiago de Chile, salvo la entrevista a Juan CUEVAS y a algunos integrantes del "Teatro Q", realizada el 6 de julio de 1988 en Tübingen, R.F.A. Todas ellas se enmarcan en un trabajo de doctorado sobre el teatro chileno de creación colectiva, actualmente en preparación. Agradezco la valiosa cooperación y apertura demostradas por todos los entrevistados y muy en especial deseo destacar aquí la ayuda de la periodista María Eugenia MEZA y del director Claudio PUELLER, quienes actuaron de efectivos, constantes y dedicados enlaces y me permitieron así localizar a personas que habría sido muy difícil contactar en tan breve período de tiempo.

Hubo entrevistas que no se pudieron concretar, en parte debido al ritmo de vida que impera en el Santiago actual y que obliga a la gente de teatro a trabajar más de doce horas diarias, repartidas a veces en puntos muy distantes entre sí de la ciudad; dos de ellas no se efectuaron por olvido de los posibles entrevistados. En todo caso, el muestrario que se ofrece a continuación constituye un mosaico de diversas experiencias y proviene de personas de diferentes edades y posiciones ante el arte y la vida, por lo que puede resultar interesante para todo aquel que

siga con interés el desarrollo de la actividad teatral en el Chile de hoy. He respetado en cada caso el registro individual y las declaraciones de los entrevistados, razón que explica que el estilo de las entrevistas no sea uniforme; las omisiones y errores varios son responsabilidad mía, sin duda.

Augsburgo, octubre de 1988

## Entrevistas

### Entrevista N<sup>o</sup> 1

Claudio PUELLER, director de la obra "El herrero y la muerte", de Mercedes REIN y Jorge CURI, primera de la temporada año 88 del Teatro Nacional ( U. de Chile ), que junto a "El abanderado", de HEIREMANS, "Los hermanos queridos" de GOROSTIZA, "La increíble historia de Pedro Urdemales", creación colectiva, compone un ciclo de teatro latinoamericano.

PUELLER ha dirigido "Pedro Urdemales" y "El herrero y la muerte" y ha estado abocado a la búsqueda de un lenguaje teatral que refleje una "estética latinoamericana". Este lenguaje debe ser simple, popular, accesible a todo tipo de público y se refiere no sólo a la puesta en escena, sino también al espacio y las soluciones técnicas. PUELLER comenzó a trabajar en el teatro infantil en la U. Católica y se centró en el concepto de la animación ( participación del público en un montaje ) que va desde la animación más evidente; es decir, cuando el niño se sube al escenario, interviene y cambia el final o el desarrollo de la obra hasta la menos evidente, como cuando se emplea el "acuse", un lenguaje de pantomima, por ejemplo, o cuando se recurre a la participación más sensorial. Al hacer labor de extensión fue volviéndose claro el hecho de que el llamado "teatro infantil" atraía a un público cada vez más amplio y heterogéneo, que existía por lo tanto la necesidad de un lenguaje más popular y de un espectro más amplio de temas que llegaran a este tipo de público.

"Pedro Urdemales", un personaje mítico, legendario, permite la incorporación de elementos muy ligados a la tradición popular, por ejemplo de la comedia del arte, el uso de la pantomima, del lenguaje gestual ( "gesto" = definición clara del personaje con pocos elementos ) y de

la plástica, en cuanto al uso de máscaras, murales, etc. que tengan relación con la tradición popular chilena en concreto. Hay elementos en este montaje que recuerdan las fiestas religiosas populares, otros que recuerdan el campo y otros que aluden a la simplicidad que postula la puesta en escena misma, simplicidad que responde a una necesidad. Al salir a mostrar la obra a ciudades y pueblos fuera de Santiago, se volvió necesario reducir la complejidad; en "Pedro Urdemales" el telón era el elemento escenográfico central.

En este sentido, se sobreentiende que el actor que participa en este tipo de montajes debe ceñirse entonces a un adiestramiento técnico muy riguroso y la puesta en escena estéticamente reducida a sus elementos esenciales pretende definir cuál es el signo en el teatro. Para PUELLER ese signo es el gesto entendido como la resultante de una dinámica a partir de la relación que pueden tener, por ejemplo, la luz con el espacio o el sonido con un volumen o el movimiento con la voz. La dramaturgia de la pantomima, que podría ser el punto de partida de esta definición, se transforma en la dramaturgia de la puesta en escena. El guión de la puesta en escena se escribe en el escenario y es cada vez más abierto ( puede ser una anécdota, un cuento ); para eso no se requiere solamente de un color o una mano, por ejemplo, sino de algo más. Existe la necesidad de un elemento unificador, porque detrás de cada cosa hay una significación gestual. La definición ésta aparece en el trabajo práctico; PUELLER se enfrenta fenomenológicamente a un hecho, en este caso a una obra de teatro y va elaborando una metodología.

La necesidad va creando los instrumentos en definitiva; el resultado de la búsqueda del signo teatral es un resultado que sólo se puede lograr a largo plazo. Existe la necesidad de expresar el sentimiento en medio de la precariedad y ya no se trata entonces de un problema técnico puramente. A PUELLER le interesa ver lo que hay detrás de



ese signo vital, que es un signo de fuerza; lo que produce ese signo es una actitud específica que varía mucho de las visiones técnicas extranjerizantes en Chile y que dice relación con la particularidad de las personas. Para PUELLER es imprescindible dicha particularidad y discrepa de la idea de que es posible montar una obra sólo recurriendo a criterios técnicos. Al enfrentarse una persona determinada a un montaje trae consigo todo lo que ella es y lo que más tiempo toma es preparar a esa persona a tener una actitud "blanca" o "silenciosa" hacia un trabajo. Dicha actitud se manifiesta a la larga en una articulación gestual limpia y precisa y que dice relación con la capacidad de abrirse. Es como cuando nace una flor... Lo que interesa es que nazca, el gesto particular es su nacimiento.

Detrás de esta actitud está el problema del trabajo. La formación universitaria lleva a aplicar metodologías determinadas o a imitar cosas que uno ha visto que han dado resultado, pero PUELLER se ha dado cuenta de que el mejor punto de partida para trabajar es la ignorancia y de que el trabajo colectivo se vuelve necesario. La labor de un director es entonces plantear estímulos en común; por ejemplo, para "El herrero y la muerte" todos los integrantes del grupo se dieron a la tarea de leer rituales de muerte latinoamericanos, de lo que surgieron luego ejercicios específicos. Después vino el paso de descubrir las imágenes que tiene la muerte en la obra; cada vez más se fueron transportando experiencias colectivas al montaje. Lo importante era fomentar la reflexión del actor y lograr su identificación con aquellos elementos que él fuese aportando, a la vez elementos basados en su perceptualidad más que en su conceptualidad. El director se transforma en un ordenador; el músico, el diseñador crean a partir de lo que el actor propone; en definitiva, el actor se transforma en el centro. Lo lúdico subyace a todo el montaje y de los actores se exige la capacidad

constante de jugar. PUELLER les pide a sus actores que dejen de lado el oficio entendido como la cantidad de trucos disponibles para sortear los obstáculos, no como experiencia acumulada.

En cuanto a los criterios estéticos que se le exigen a una obra y que son producto de una formación europea y en el caso del teatro derivados de una formación aristotélica ( la obra debe tener equilibrio, proporción, armonía, etc., ser de un autor ), se trata de cuestionarlos o revisarlos partiendo de manifestaciones que no se basan en esos criterios, como por ejemplo el "canto a lo divino"<sup>1</sup>. Se toma un corpus y se lo examina a partir de las variantes ( en el caso de "Pedro Urdemales" se toman las diversas versiones de la leyenda ), luego se ve que dichas variantes muestran un momento histórico o una característica fundamental del lugar en que se está viviendo y se llega a la conclusión de que ya no importa tanto si un autor creó tal o cual variante antes o después que el otro, sino que lo fundamental es que se trata de un trabajo de varias personas y que se ha llegado a constituir en una tradición desde el momento en que presenta una unidad. Para poner otro ejemplo, es imposible ver la fiesta de "La Tirana"<sup>2</sup> como una pintura; hay que transpirar viviéndola desde adentro para entender que en ella hay mucho más que una composición estética. Lo fundamental del trabajo colectivo es la voluntad de querer hacerlo.

Respecto al desarrollo de la creación colectiva en Chile, a partir de los 80 surgen los autores teatrales con nombres y apellidos ( RADRIGAN, DE LA PARRA, COHEN, por ejemplo ) y surge también la dramaturgia de directores jóvenes que motivan creaciones a partir de la puesta en escena y que buscan pre-textos para montar obras, ya sean éstos textos extranjeros o nacionales, cuentos, leyendas, etc. Existe ahora una gran necesidad de creatividad, de hacer proposiciones ideológicas insertas en una nueva

forma, no basta con denunciar. La perspectiva desde la que se trabaja hoy es la de lo mágico, de lo deforme, de lo fantasioso; la tendencia a mostrar cosas a través de la imagen es enorme, se busca un lenguaje. La creación colectiva está en cuestionamiento; los temas parecen haberse agotado.

En el caso de la generación de PUELLER, existía la falta real de referentes en cuanto a formación. Muchos actores habían emigrado después de 1973 y los profesores de las universidades se habían formado antes de 1970, pero de ellos, sólo unos pocos encontraban cabida en la docencia. Luego de dar muchos palos de ciego, los jóvenes descubrieron teorías bastante "antiguas" que nadie les había mostrado ( la posición de GALEANO frente a América Latina, por ejemplo, o la de ARGUEDAS ) y comenzaron a incorporarlas a su visión teatral; la propuesta que apareció fue una propuesta tardía o algo desorientada en principio, pero que al parecer intenta apuntar a aquello del "pensamiento latinoamericano". Además, hoy en día hay interés en que los teóricos del teatro surjan del mundo teatral mismo, ya que lo que existe en este momento en Chile son estudios teóricos sobre el teatro, pero que provienen de otras disciplinas. Se trabaja a nivel de registros casi nunca escritos, la mayor parte de las veces, visuales.

La modalidad de trabajo de PUELLER se apoya en un trabajo de investigación que, idealmente, precisa tiempo para ir dando sus frutos. El problema de la supervivencia en Chile no fomenta este tipo de trabajo, sino que condiciona montajes con muy poco tiempo previo de ensayos, con lo cual existe el riesgo de que tanto el director como los actores y los demás participantes en el montaje teatral se transformen en especies de máquinas obligadas a producir rápidamente, hecho que va en desmedro de la calidad estética.

El teatro se considera hoy en día en Chile un artículo que debe ser capaz de autofinanciarse ; la censura adquiere entonces variadas formas: existe la autocensura, luego la censura impuesta indirectamente por el Ministerio de Educación a través del departamento que determina si se le concede o no la exención del 22% de los impuestos a una obra determinada<sup>3</sup> y, por último, la censura que dice relación con factores ajenos a la obra misma. Si, por ejemplo, se detiene a un actor que participa en un montaje, es posible que se levante la exención de impuestos y que el elenco deba suspender las funciones si no encuentra el financiamiento necesario para seguir manteniendo la obra en cartelera. Está también el caso de las amenazas de muerte a gente de teatro, asunto que apareció gestado por un comando determinado, pero que en definitiva nunca se supo de qué parte surgió, aunque sí sirvió para vitalizar un movimiento de solidaridad algo adormecido<sup>4</sup>.

Como el teatro no ofrece sino escasa garantía de trabajo estable y hay que vivir, la televisión constituye una fuente de trabajo muy importante y atrayente para la gente de teatro. No hay que olvidar que existen academias de teatro particulares que comparten con las universidades la tarea formadora de gente de teatro y aumenta así el contingente de actores que son absorbidos fundamentalmente por fuentes alternativas de trabajo. El teatro universitario dirige sus montajes a los estudiantes secundarios y se financia en parte gracias a eso, pues el repertorio elegido se encuadra en el programa de lectura obligatoria impuesto por el Ministerio de Educación. Recién ahora se intenta hacer más atrayentes estos montajes para dicho público y crear un lenguaje capaz de entusiasmar y trascender. Lo que sí existe y en mucha cantidad es el teatro hecho por y para escolares: sólo en Concepción asistieron en 1987 cincuenta profesores-monitores a talleres de teatro en los que participó PUELLER.



Pareciera que GROTOWSKI o BROOK hubiesen influido en la concepción estética que postula PUELLER. El afirma que sí existen coincidencias respecto al papel de la expresión corporal por ejemplo o de la concepción escenográfica que se aplica en el montaje de "El herrero y la muerte", pero que el punto de partida es diferente. Lo básico en este tipo de teatro chileno es estar conscientes de la carencia y sacarle partido; en el caso de las teorías europeas se regresa a un estado de simplicidad después de haber conocido una saturación que es ajena a Chile. En cuanto a la puesta en escena de "El herrero..." se trata de que quede claro que todo es convención. La obra consta de 4 cuadros en espacios diferentes que se desglosan en 24 escenas; los desplazamientos de los actores, la iluminación denotan el cambio de espacio. El foco de atención se trabaja de un modo similar que el que se ocupa en la televisión; para indicar un primer plano basta a veces una mano o un movimiento del cuerpo.

El argumento de "El herrero..." se basa en un cuento popular sobre Miseria, el herrero que logró burlar a la muerte a su manera. Nuestro Señor y San Pedro le habían concedido tres deseos y a raíz de uno de ellos ( nadie que se subiera a una higuera de su patio podría volver a bajarse si él no lo ordenaba ), la muerte quedó convertida en su prisionera. Como nadie moría, la Tierra se fue plagando de ancianos y en ese momento fue necesario intentar restituir el orden natural de las cosas que había sido alterado debido a la picardía de Miseria. Dice José PINEDA, director del Teatro Nacional Chileno: "...El herrero y la muerte" es teatro popular, transmitido del anecdotario europeo medieval y que se trasvasija a nuestra América sin perder su gracejo fundamental: el ladino hombre colocado en este pícaro mundo entre pecadores y santos, diablos y ángeles, luchando por salvarse o condenarse, según su libre albedrío.

Esta moraleja, aparentemente tan seria, se transmite con alegría e ingenuidad. Esa alegría que poseían los actores de las corporaciones medievales y que transmitían a los espectadores de la plaza.

Esa alegría es necesario encontrarla. Y eso se pretende con "El hererro y la muerte".<sup>5</sup>

## Entrevista N<sup>o</sup> 2

Isabel QUINTEROS, joven actriz de teatro, formada en la Universidad de Chile, quien forma parte actualmente del elenco estable del Teatro Nacional Chileno.

Se habla de las nuevas tendencias plásticas en el teatro chileno de hoy y al hacerlo surge el nombre de Ramón GRIFFERO, un creador que surgió con muchas proposiciones nuevas en el Chile de los 80 y que fue absorbido luego por el teatro comercial. GRIFFERO no está en contra de la palabra ni de la escenografía, pero sí cree que ambos elementos se utilizan en forma obsoleta. Por ejemplo, él ha intentado montar obras de FASSBINDER en un urinario y cree que es posible montar "Hamlet" en un subterráneo. Si se piensa en Chile, el país no vivió el desarrollo de movimientos de vanguardia tan importantes como el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, etc. y en el ámbito teatral, la propuesta artaudiana no alcanza siquiera a germinar en Europa, cuando allí comienza la represión y en 1945 recién termina la Segunda Guerra Mundial. Por esa misma época nace en Chile el teatro de la ITUCH, que se basa en STANISLAWSKI, en circunstancias que a esas alturas STANISLAWSKI ya había sido superado en el mundo y cuestionadas sus teorías por los movimientos de vanguardia. Hasta el día de hoy, en la Universidad de Chile STANISLAWSKI sigue siendo la base del entrenamiento teatral. Por falta de información en Chile no se trabajó con los modernistas; GRIFFERO quiere continuar esa propuesta, uniéndola a lo contemporáneo y trabajar en lo que se ha denominado post-modernismo. El teatro que él postula debe ser sugerente en primer término: el espectador debe ser capaz de ver una representación y a la vez crear otra versión de ella en su imaginación. Para GRIFFERO el teatro panfletario-contestario usa el mismo lenguaje del teatro realista-burgués, cambian sólo los contenidos, pero las formas son las mismas. La sociedad actual es una sociedad de imágenes; la palabra no puede constituir ya

la base del lenguaje teatral. En la obra "Cinema Utopia", por ejemplo, se trabajó con imágenes fundamentalmente y surge una mezcla de teatro y cine, el resultado es un puzzle que el espectador va armando en su cabeza.

Isabel QUINTEROS trabaja como actriz del Teatro Nacional, que en el último tiempo intenta la búsqueda de algo parecido a una identidad latinoamericana. Esta visión se opone en algún sentido a la que se describe más arriba, que parece más influida por tendencias europeizantes, pero sí coinciden ambas en que la búsqueda de un nuevo lenguaje es vital para el teatro que pretende innovar hoy en día en Chile. "El herrero y la muerte" es consecuente con la postura actual del Teatro Nacional; se plantea la obra como creación colectiva a partir de un texto que el elenco pudo elegir, circunstancia bastante especial si se piensa que la forma habitual de trabajo del Teatro Nacional hasta 1986 era otra: el Director del Teatro y una comisión decidían qué obra se iba a montar y el elenco de planta recibía no sólo el texto de la obra, sino a un director designado y la especificación del reparto que debía participar en el montaje.

En 1986 se eligió por primera vez después de muchos años a un decano en forma democrática en la Universidad de Chile; al ocurrir esto, todos los esquemas cambiaron en el Teatro Nacional. Se realizó un concurso interno basado en la presentación de proyectos para elegir a un nuevo Director del Teatro Nacional, que resultó ser José PINEDA, quien consideró muy importante la participación de los actores. Se empezó a trabajar en recuperar para ese teatro una imagen que estaba muy deteriorada, un público que ya no asistía a sus montajes y en encontrar un lenguaje nuevo. Surgió la necesidad de montar obras latinoamericanas con propuestas de directores jóvenes y se eligieron las tres primeras: "El abanderado", de Alberto HEIREMANS, dirigida por Guillermo SEMLER, "Los hermanos queridos", de Carlos GOROSTIZA y dirigida por Ana REEVES



y "El herrero y la muerte" de Mercedes REIN y Jorge CURI y dirigida por Claudio PUELLER.

La actitud de PUELLER es notable ante el teatro y digna de mencionarse: al comienzo no había presupuesto y él aceptó trabajar sin dinero y sin saber si luego iba a llegar alguno. Como director, él permitió en todo momento los aportes de los actores y para muchos eso fue lo más importante que les había ocurrido en años. Hacer aportes es algo que no se aprende en las universidades actualmente y fue un desafío el hecho de que todos los actores tuvieran que empezar a trabajar sobre todos los personajes proponiendo improvisaciones, situaciones, dibujos, etc. Muchas situaciones se crearon en conjunto, ya que en el guión faltan las indicaciones textuales en muchos pasajes, a veces incluso en los finales de escena; el resultado fue que todos los participantes en la obra se sintieron responsables de la obra, se crearon instancias de libertad.

En su vivencia más profunda, "El herrero..." es un colectivo. El trabajo preparatorio empezó en enero de 1988, se interrumpió en febrero y continuó en marzo y abril hasta el estreno en ese mes. Hubo un trabajo de investigación minuciosa acerca de los ritos de muerte en Latinoamérica, se encauzó la búsqueda de la identidad en lecturas, se partió buscando imágenes precisas del personaje antes de intentar explicar su sicología; es decir, se partió de lo externo para llegar a lo interno y no al revés, se aprendió a usar máscaras, cada actor comenzó a buscar proposiciones de vestuario para su personaje y colaboró con propuestas escenográficas también. Del aparente exceso de material surgió un orden. Al fin de cuentas, se llegó a lo que podría ser la esencia de cómo se tiene que hacer teatro y esta experiencia es algo que todos en el elenco desean perpetuar.

Las condiciones externas han variado: el decano elegido en 1986 fue exonerado en 1987, ahora hay de nuevo un decano designado en la Escuela de Teatro y se disolvieron varios consejos de participación en la Universidad de Chile. La estructura del Teatro Nacional depende en forma directa de la estructura de la Universidad de Chile y, por ende, de la del país.

### Entrevista N° 3

ROBERTO BRODSKY, joven actor y escritor del Grupo "Teniente Bello".

El grupo está compuesto por amigos que se juntan para los montajes y que son Gregory COHEN, Francisco ZAÑARTU, Igor ROSENMANN y Roberto BRODSKY. El grupo surgió en el marco de la ACU ( Agrupación Cultural Universitaria ) de la Universidad de Chile en 1979; en 1980 montaron "Lily, yo te quiero", escrita por BRODSKY y COHEN, que compartió el Primer Premio del Festival Cultural con "Psst", de los estudiantes de Medicina y tuvo mucho éxito. Se trataba de una obra muy irónica, sarcástica, que se enmarcaba en el contexto del plebiscito de entonces. Era creación colectiva en cuanto a que los integrantes del grupo proponían y jugaban constantemente modificando muchas veces la base ( el pre-texto ) existente. El espacio para la improvisación era muy grande. La obra giraba en torno al diálogo entre dos personajes; uno de ellos llevaba impermeable y anteojos oscuros y el otro parecía ser un ciudadano corriente. El del impermeable resultaba ser por fin una bailarina con tutú y ese hecho daba pie para presentar el desparpajo de la ambigüedad; la obra se basaba en la desconfianza. Se planteaba, a partir de la ambigüedad, la sospecha reinante en la vida diaria: ¿cómo saber con quién se está? Además, ¿cómo saber quién es uno mismo en realidad? A partir de ese juego se daba paso al desfile de variados personajes, algunos televisivos, como los hermanos Cartwright, "El llanero solitario", otros como cantantes de rock ( Billy Joel, por ejemplo ) y la obra culminaba con una metáfora: el llamado a la desnudez, planteada como un despojarse de las máscaras y mostrar la verdadera identidad. El lenguaje mediaba entre lo absurdo, el humor negro, la sátira social y la improvisación.

Los componentes del grupo nunca han estudiado teatro, todos provienen de disciplinas diferentes. La poética del grupo entonces era una de ironía, risa y desencanto, a veces de desesperanza y caos, pero que apuntaba hacia un descubrimiento del tejido interno de la sociedad. El grupo se creó a partir de un ideal bastante intuitivo; el "Teniente Bello" se plantea como un trabajo de autor o autores, pero colectivo. A todos sus miembros les interesa la literatura, pero eligieron el teatro como un espacio de acción más directa en medio de la falta de espacio real.

En 1981 BRODSKY salió del país, luego de haber sido cerrada la facultad de la universidad donde todos los componentes del grupo estudiaban. COHEN fue expulsado de la universidad; el grupo montó luego "Adivina la comedia", obra que obtuvo el Premio del Cuarto Festival de la ACU y que había sido escrita por él. Posteriormente COHEN fue detenido y permaneció unos cuatro meses en prisión y el grupo sufrió un momento de desintegración. La instancia "Teniente Bello" agrupaba no sólo a este grupo de teatro, sino también a un colectivo de expresión que quería desarrollar diversas manifestaciones plásticas y artísticas, como pintura, fotografía, poesía, etc.

En 1982 y 1983 el grupo decidió hacerle un gran homenaje al surrealismo, una de las vertientes que los alimentaba. El financiamiento lo entregó el Instituto Chileno-Francés y la experiencia colectiva fue aglutinadora, de juntar a la gente que se había ido dispersando. Después de esta experiencia, el grupo de los "teatreros" fue el que continuó llevando el nombre del "Teniente Bello" y montó en 1984 una obra creada por COHEN y ROSENMANN. Luego de ella hubo una nueva pausa y desde 1985 el grupo se volvió a juntar para planificar escribir textos que se pudieran luego trabajar como montajes.



En 1986 se estrenó "La pieza que falta", que se mostró durante casi un año en forma más o menos continua y que constituyó el éxtasis de las metáforas que el grupo había venido utilizando hasta entonces. En esa obra el grupo quema todos sus cartuchos como trabajo de autor y como trabajo colectivo y de alguna manera se autodestruye, para entrar en un proceso de profunda reflexión sobre lo que se tiene que hacer desde ese momento en adelante y sobre su papel en la sociedad. En mayo de 1988 el grupo planeaba el funeral del "Teniente Bello" y la creación de lo que sus integrantes denominan un "realismo otro", que proviene desde su propia ruptura, aunque aún su rumbo fuese incierto.

El trabajo del grupo es independiente y marginal no sólo en términos económicos, sino también en el sentido discursivo del término, ya que ni siquiera se han comprometido con el discurso de la denuncia, que podría significarles cierto amparo de algún tipo de instituciones, por lo que siempre el grupo ha subsistido por sus propios medios. El año 88 es muy significativo desde el punto de vista político; de ahí que para el grupo resulte especialmente simbólico realizar el funeral el 88. La consigna del grupo sigue siendo mantener una actitud de asombro, cosa que se había perdido, pero que poco a poco se va recuperando. Al reconocer la gente su realidad, participar, tener menos miedo, los mecanismos utilizados por el grupo ya no resultan efectivos; existe la necesidad de buscar otros lenguajes que continúen en la línea provocativa y risueña de otro modo.

El grupo ha dejado registros de sus obras ( existen en su poder textos de las mismas ). Por ejemplo, el texto de la primera obra está chamuscado, ya que ROSENMANN fue detenido por civiles no identificados que quemaron su auto y la obra se encontraba allí; lo que se rescató de ella constituye un signo y un símbolo de las formas en las que el grupo se vio involucrado y de los contextos en

los cuales se desarrolló. Los escenarios de las obras son todos toscos, no hay elementos aparatosos: la escenografía de la primera obra eran dos sillas; la de la última, un montón de papeles arrugados y nada más. El vestuario en todas ha sido "artesanal", por llamarlo de alguna manera; de lo que se hace, no queda nada. Todo se quema al volverse acto, no hay condiciones para conservar lo que se crea y podría ser complicado querer conservarlo. BRODSKY piensa que si se pudiera decir que el "Teniente Bello" es quien escribe las obras del grupo, sería justo decirlo, ya que detrás del grupo está la intención de colectivizar el trabajo autoral, además de la exigencia de continuidad en términos de propuesta.

La obsesión del grupo es la aldea. Sus integrantes piensan que ella les podría ayudar a descubrir y describir otro mundo que está más allá; por otra parte, la intención que tienen es abarcar toda la realidad chilena. El grupo cree que es un defecto histórico de un país el creer haber vivido todo lo que ha vivido en los últimos años como una falla, un error histórico y la realidad que lo obsesiona es la que viven los chilenos hoy. La realidad democrática existió, pero hoy no hay vestigios de ella; hay memorias, pero son como las memorias infantiles que uno puede tener de su bicicleta, y es una opción del grupo el obsesionarse con lo que se vive como la realidad de todos y el haberse concebido como un puente entre un pasado democrático que no vivió, pero del que sí tuvo noticia, un pasado civilizado, y la barbarie. La dictadura que nadie conocía era quizás previsible, quizás adivinable por algunos elementos históricos aislados; el grupo escogió el localismo, no es que haya caído en él, lo eligió como centro, pese a no utilizar elementos costumbristas ni naturalistas en su teatro. Más bien utiliza la ironía respecto de esas formas en escena; los integrantes del grupo se caricaturizan a sí mismos para denotar la

caricatura que es el hecho de creer que se está viviendo en democracia cuando no se ha podido vivir en democracia.

Algo que atenta contra el trabajo colectivo es la absorción de tiempo que significa para cada uno la sobrevivencia y el compromiso con otra gente. Eso es un signo de los tiempos, quizás. Por otro lado, la absorción se da también en términos de absorción del teatro alternativo por parte del teatro comercial establecido, cosa que puede ser de cuidado, ya que al ser su propuesta asimilable por el sistema, se pierde. El caso más dramático de este fenómeno lo constituye para BRODSKY el grupo "Fin de siglo", de Ramón GRIFFERO, que después de haberse planteado como un verdadero manifiesto alternativo, como teatro autónomo, se disgregó y quedó reducido a iniciativas individuales. GRIFFERO fue llamado por el teatro comercial a montar una obra de Molière, él hizo un montaje muy renovador, pero todo el aporte del teatro suyo se desintegró; su aporte colectivo se anuló.

El grupo "Teniente Bello" ha tenido cuidado de conservar un espíritu propio; en la última obra invitó a Erto PANTOJA como director. Al optar por una forma de teatro muy "literaria", donde la palabra tiene mucha importancia, el grupo se decide por una alternativa diferente a la de la mayoría de los directores jóvenes de hoy, que subrayan el papel de la imagen, y por esta misma opción es vital el modo en que ella se lleva a la práctica.

Sobre lo que vendrá: el grupo ya no se encuentra en la fase de la ironía y del juego absurdo, tampoco en la del "quién es quién", sino que está en una búsqueda de mayor crudeza en la propuesta, intenta una cirugía a toda la trama y un destape de lo que toda una estructura bastarda ha intentado ocultar; ya no se trata de denunciar el temor como un estado efectista, sino de ocuparlo como un estado de creación, de vida, de cotidianeidad. Mientras los teatros rescatan a los jóvenes ahora, rescatan lo

viejo que hay en ellos, porque los jóvenes ya han superado la etapa que los teatros descubren en ellos. Si en Chile se hiciera teatro experimental en términos de que los actores crearan un texto a partir de ejercicios suyos en el escenario, todo esto como parte de un proceso de meses, se podría renovar lo existente; de lo contrario, no es posible hablar de verdadera renovación.



#### Entrevista N<sup>o</sup> 4

María CANEPA, actriz de larga trayectoria, quien se formó en la primera Escuela de Teatro de la Universidad de Chile de los años 40 y ahora colabora como profesora de voz con el grupo de teatro "Q".

El Teatro "Q", en gira por Alemania Federal y Suecia entre fines de mayo y mediados de julio de 1988, mostró en 1983 en Chile la obra "Los jueces y los reyes", una adaptación colectiva de un cuento alegórico del padre Esteban GUMUCIO. El Teatro "Q" se entendió desde el primer momento como un teatro-escuela basado en la práctica. Dada la situación que se vivía en Chile, la gente tendía mucho a expresarse a través del teatro, cosa que se observaba a nivel de parroquias y poblaciones en especial.

En la parroquia "Jesús obrero", Juan CUEVAS agrupó a diversas personas interesadas en un taller llamado "Expresión a través del teatro". Se recibió el apoyo de la fundación "Missio" y entonces surgió la idea de formar una compañía de actores; para eso se contó con la colaboración de Héctor NOGUERA, profesor de la Universidad Católica y actor, que asumió el rubro de la expresión corporal, con la ayuda de José PINEDA, actual director del Teatro de la Universidad de Chile, para hacerse cargo del ramo "Apreciación teatral", y con la de María CANEPA para las clases de voz. Samy FIGUEROA empezó a enseñar efectos técnicos en relación a la iluminación y Juan CUEVAS, director egresado de la Universidad de Chile, se centró en la parte actuación. Básicamente se empezó a hacer improvisación colectiva basada en el cuento elegido por los mismos alumnos del teatro-escuela. Alrededor de doscientas personas se presentaron para matricularse cuando se hizo el llamado; desde el primer momento se planteó la iniciativa como una escuela gratuita, orientada a los sectores más populares. El porcentaje más alto lo constituyen muchachos que vienen de poblaciones.

Lo esencial de la actividad realizada por el Teatro "Q" ha sido el enseñar a vivir en democracia; al principio había 30 alumnos, ahora hay 14: los mejores elementos han ido reemplazando a los que se han ido, ya que desde 1983 hasta 1988 se han formado sólo dos cursos más. Cada seis meses se hace una evaluación artística de profesores y alumnos y de la marcha general del proyecto. Como éste se ha prolongado, se ha tratado de hacer rendir el presupuesto existente y es así como el Teatro "Q" se mantiene con 500.000 pesos al año. Se disponía de teatro gratis; en la Quinta Normal, cerca de la gruta de Lourdes, había una sala muy adecuada que se ocupaba para ensayos y presentaciones. Luego hubo que buscar otra, ya que se la demolió, pese a la presión ejercida por sacerdotes, vecinos del sector y los mismos integrantes del "Q".

El cuento "Los jueces y los reyes" estaba dedicado al abogado Carlos CERDA, ministro de la Corte Suprema, que causó mucha polémica al ganar un juicio sobre un grupo de desaparecidos y sacar este problema a la luz. Como homenaje a CERDA, GUMUCIO escribió este cuento que trata de los jueces justos y de los injustos. En la puesta en escena se va ilustrando, a través de un coro y de la actuación misma, lo que fue Chile antes y lo que es ahora.

La función primaria del grupo es la función didáctica: las obras se llevan a poblaciones y se las representa en cualquier sitio, de modo que se dispone de una gran flexibilidad, de una gran elasticidad en la representación. Luego de "Los jueces y los reyes" se representaron cuentos infantiles, "A la diestra de Dios Padre", adaptación de José PINEDA, y "Romeo y Julieta", basado en la traducción de NERUDA. En esta última obra se alteró la secuencia, pero no el texto. Luego vino "¿Adónde la viste?", que surgió de ejercicios de taller y que tuvo mucho éxito. La figura del "clown" se deformaba y se adaptaba a figuras populares reales de la población. Se hizo también una improvisación en torno al discurso de GARCIA MARQUEZ

al momento de recibir el Premio Nobel y que contemplaba música, palabras y movimiento.

Se trabaja con elementos muy mínimos, muy pobres. Actualmente se han descubierto la plaza y la calle como espacios, ya que se dispone de un teatro semidestruido después del terremoto y que es muy bonito, pero muy poco apto como espacio teatral. Además, habría que invertir dinero del que se carece para refaccionarlo y dejarlo en condiciones de ser usado. Los alumnos han aprendido a hacer máscaras ellos mismos, a utilizar zancos, a confeccionar programas e invitaciones; todo esto con el propósito de abaratar costos que, más que un propósito, es una realidad de la que se parte. Se forman comisiones de lectura, de escenografía, etc. y se reparten las tareas; el director debe coordinar al final, ordenar el trabajo realizado por los diversos grupos.

### Entrevista N<sup>o</sup> 5

Juan CUEVAS, director del grupo de teatro "Q", en Tübingen el 6 de julio de 1988.

En 1979 comenzaron los talleres de expresión a través del teatro, que duraban tres, a veces seis meses, y que formaban monitores destinados a su vez a formar gente que usara el teatro para expresarse. Luego de varios años se observó que en esos mismos grupos había una gran cantidad de jóvenes con talento y voluntad para dedicarse a este oficio, pero no podían cumplir su sueño, ya que no podían financiar un estudio ni en la universidad ni en las academias privadas de teatro; así surgió la idea del teatro-escuela.

El proceso anterior al montaje de una obra es colectivo: las obras se buscan y se eligen en grupos que luego hacen una propuesta completa, no sólo verbal, sino una fundamentada artísticamente; luego de un tiempo, se decide qué obra se va a montar y se continúa con ejercicios de improvisación, con talleres que son producto de lo que se necesita para la puesta en escena. Por ejemplo, si una obra se visualiza con música, se hacen talleres en los que los alumnos perfeccionen el canto, el movimiento, el uso de diversos instrumentos, etc. Se recurre a teóricos del teatro, a antropólogos también, si es necesario darle énfasis a la perspectiva social de una obra o realizar un estudio más profundo de la época. El grupo no tiene recursos y ha tenido que suplir esa carencia a través de un lenguaje plástico, que ocupa el cuerpo y el color. No se trata sólo de una necesidad física, sino de la internalización de una expresión que caracteriza al grupo, de la intencionalidad de la puesta en escena. Si se dispusiera de muchos recursos, es muy probable que ahora se llegara a la misma conclusión, a la opción de un teatro pobre.

El grupo no se ha detenido a pensar en teorías teatrales específicas, sino que ha nacido en medio de un quehacer concreto.

Claudia LOPEZ y Ximena RIVEROS, jóvenes actrices del grupo "Q".

La creación colectiva que hace el grupo "Q" parte de un tema sobre el que se empieza a trabajar, guiados eso sí sus participantes por Juan CUEVAS, quien es el encargado de armarlo todo. El tema puede ser una palabra o una frase, a partir de las cuales hay que crear situaciones. Las dos obras infantiles montadas por el grupo "Q" y que nacieron de este modo fueron "Cada niño una historia" y "Esos juegos que hablan de niños". En esta segunda obra se intentó rescatar los juegos populares chilenos ahora olvidados debido a la televisión y otras influencias. Se estudió material sobre juegos populares, se eligieron juegos usuales en Chile como "la payaya", "el cordel", "el trompo", "la pirinola" y cada uno de los integrantes del grupo recibió la tarea de utilizar cualquiera de estos juegos de cualquier forma. Otro ejercicio consistió en dirigir a otros componentes del grupo con el juego elegido; de las improvisaciones que surgieron en forma colectiva se tomaron algunas que finalmente fueron las que conformaron la obra. Hay comisiones de escenografía, de vestuario y maquillaje, de utilería y de música; cada comisión trabaja por separado y luego discute sus propuestas con las demás, hasta llegar a la forma final que adquiere la obra.

Para Ximena RIVEROS el grupo "Q" constituye la opción de teatro inserto en una sociedad que ella buscaba. No le atraía plantearse la posibilidad de convertirse en actriz de teatro que participara en obras más personales, sino justamente la idea de acercar al teatro a los lugares en que en general no se lo conoce ni se lo puede disfrutar, como las poblaciones. Existe un contacto constante con

las poblaciones, también se participa en actos de diversa índole fuera de las poblaciones mismas, a nivel de iglesias, universidades, etc.

Bartolomé SILVA, joven actor del grupo "Q", monitor de expresión corporal en poblaciones; además ha incursionado en la dirección y en la escenografía.

En Chile hay gente que lucha por un cambio hacia el pueblo y otras personas envueltas en un desarrollo personal, sin que les importe para nada lo que ocurra con el pueblo. El poder económico y la comunicación y la información han jugado en Chile un papel fundamental en los años de dictadura; hay mucha gente que o no está enterada de nada o a la que no le interesa informarse, cosa que el gobierno ha sabido manejar muy bien. Ahora existe cierta frustración a nivel masivo y la intención del "Q" es entregar un teatro esperanzador. El arte es un ente social que debe dar respuestas al público; si no las da, no puede llamarse arte. En el teatro se resume lo que es la vida misma, hay sufrimientos y alegrías.

## Entrevista N° 6

Claudio DI GIROLAMO, escenógrafo y director de teatro, ex integrante del grupo "ICTUS", uno de los pioneros en el ámbito de la creación colectiva en Chile.

El retiro de "ICTUS" obedeció a la sensación de haber cumplido ya una etapa que duró 30 años; en 1962 se consiguió una sala, de la cual se dependía y se sigue dependiendo y que le dio al grupo la posibilidad de instalarse. Además de esta posibilidad, la sala plantea una exigencia que va en contra de aceptar los desafíos y lo interesante para DI GIROLAMO es o habría sido incorporar al ICTUS las inquietudes de las generaciones jóvenes, asunto que está llevando a cabo en el "Taller 2", que viene a ser una especie de "ICTUS 2" y que asume todos los riesgos, incluso el de equivocarse. Se juntaron tres excelentes actores ( Roberto POBLETE, Mauricio PESUTIC y Rodolfo BRAVO ) y surgió la idea de remontar "Los payasos de la esperanza"<sup>6</sup> , esta vez sin sala estable, sino llevando la obra a barrios obreros, a poblaciones. Adaptarse cada vez a un espacio escénico nuevo es un desafío constante y es algo muy renovador. Después de las funciones se realizan foros que permiten llegar a una relación horizontal con el público y a un enriquecimiento mutuo.

El teatro no puede existir sin actor y el trabajo que ejecuta el "Taller 2" se centra en él. Por otra parte, al existir director, se le quita al actor el trabajo y la responsabilidad de estarse viendo desde afuera: el problema de la creación colectiva consiste en no poder estar sobre y fuera del escenario a la vez los actores-directores y así se impide cierta creatividad en la actuación misma, ya que siempre se está sobre el escenario en un doble plano. La creación colectiva no implica un caos total; existe la necesidad de definir a partir de un momento los roles. En el "Taller 2" el centro lo constituye el juego en escena; se trata de ser consecuentes con la



idea de recobrar la emoción, la entrega del actor y dejarlo "jugar". En la primera versión de "Los payasos de la esperanza" no quedaba claro el porqué los payasos se aferraban tanto a su oficio; se retomó la obra, se la leyó muy seriamente y se intentó eliminar lo que podría parecer obsoleto después de los años transcurridos y "corregir" esa falta de la primera versión. La idea se centró en la espera de los tres personajes, durante la cual uno de ellos, el más joven, se convierte de verdad en payaso y a través de esa unción al oficio adquiere más dignidad. Se comenzó a improvisar sobre esta idea, ya no se trataba de juegos libres del todo, sino dirigidos a resaltarla.

Al "Taller 2" le interesa el delirio como fenómeno escénico, ya que el delirio brinda la posibilidad de bucear en la forma aconsecuencial de dramaturgia. La gente que hace teatro al parecer no está consciente de que el público, debido a que ya tiene internalizado el cine, no tiene inconvenientes en seguir una historia de cualquier forma, de atrás para adelante, de arriba para abajo, etc. Utilizando esa forma, prepara ahora una obra que a lo mejor se llamará "Cuando en septiembre" y que recoge la historia verídica de un hombre detenido por el servicio de inteligencia chileno que fue fusilado junto a otro, pero que logró sobrevivir herido al fusilamiento y escapar. La policía política lo capturó por segunda vez, lo internó en un hospital y luego lo fusiló otra vez. La obra comienza cuando el personaje despierta en el hospital sin saber lo que ha ocurrido y trata de reconstruir a través de arañazos lo vivido. Se intenta entregar una historia muy real, muy política, sin abusar de lo político ni de lo contingente, cosa que ya parece no bastar ni llegar a demasiado público en teatro. Hay espacios en la obra misma que permiten al actor jugar libremente, dependiendo del público ante el que se encuentre, siempre que luego su juego calce con lo que continúa en la obra.

En cuanto al espacio escénico, se pretende darle al público el lugar que le corresponde en una representación teatral, que lo mantenga distanciado de la escena misma y a la vez lo vuelva consciente de la nebulosa del delirio en que se mueve la acción.

Además de trabajar con el "Taller 2", DI GIROLAMO está preparando un taller paralelo, compuesto por gente mucho más joven y que ha egresado de la Universidad Católica y de la Academia de Teatro de Gustavo MEZA, director teatral de vasta trayectoria. En este caso se trata de buscar nuevas formas e instancias de libertad absoluta para que estos hijos de la dictadura puedan expresar lo que quieren comunicar. Dice DI GIROLAMO: "La idea de continuar considerando los postulados que en 1973 eran importantes ya no corresponde; han pasado quince años aquí y también afuera y somos un planeta en el que entran a jugar energías y fuerzas que también inciden en este país. Aunque cada grupo de jóvenes de un país pueda tener su especificidad, hay problemas comunes a los jóvenes del mundo, como la cuestión ecológica, que los preocupa más a ellos que a las generaciones mayores o el problema de las relaciones interpersonales ( el miedo a relacionarse para no ser fagocitado por otro ), etc. Con el grupo de jóvenes se intenta investigar el problema energético del actor jugando dentro del espacio escénico y dejando de lado todo lo aledaño: hay ejercicios dentro de sacos, por ejemplo. No se trata de buscar imágenes plásticas, sino entender que el espacio escénico no es un vacío que hay que llenar, sino un "lleno" dentro del cual hay que conquistar su propio espacio." El problema que subyace a esta iniciativa es determinar dónde se ubica la nueva generación en el contexto teatral actual.

Hablando sobre la creación colectiva en Chile, DI GIROLAMO piensa que ella arriesgó en algún momento volverse academia, en el mal sentido de la palabra; es decir, se llegó a pensar que para estar de moda, había que hacer

creación colectiva. En su opinión, la creación colectiva no es un punto de partida, sino un punto de llegada, ya que para aventurarse a hacerla tiene que existir experiencia previa en actuación, dirección, etc. Actualmente la creación colectiva ha vuelto a un cauce dentro del cual puede aportar, ella se ha redefinido en términos de una actitud mucho más abierta para discutir horizontalmente, dentro de un grupo de teatro, todo lo que se plantea. En el fondo, la gran enseñanza de la creación colectiva es devolverle al teatro la dimensión comunitaria que le es propia y que estaba perdiendo. Otra definición bastante simple de la creación colectiva sería decir que ella ayuda a unificar criterios en lugar de imponerlos y ése es su mayor aporte, al menos en el medio teatral chileno. Con ella, los directores debieron dejar de lado su papel de tiranos absolutos, por muy ilustrados que hubieran sido, para asumir el papel de coordinadores de toda la energía y toda la fuerza disponibles; casi se podría decir que se transformaron en directores de orquesta, en el buen sentido de la palabra.

Se cree que la creación colectiva dijo "no" a los autores; eso no es cierto. Los autores nacieron de ella o dentro de ella y se transformaron en autores diferentes, ya que se los obligó casi a ser autores insertos en el quehacer teatral y se los alejó del papel de autores de escritorio. En el teatro, el fenómeno artístico se da en el momento de hacerse y hoy en día los autores plantean temas, no presentan obras terminadas, y así incorporan al desarrollo de ese tema las ideas que provienen del escenario. En el fondo, opina DI GIROLAMO, es posible pensar que los "grandes" autores de teatro, como Shakespeare o Molière, siempre hayan escrito sus obras a partir de lo que ocurría en el escenario.

En cuanto al intercambio que podría existir entre los grupos de teatro, desgraciadamente la vida tan precaria que llevan los teatristas impide una comunicación mayor

entre los grupos. La mayoría de las personas trabajan hasta muy tarde en la noche y por eso no disponen del tiempo necesario para mantenerse al tanto de lo que hacen sus colegas.

La búsqueda de DI GIROLAMO se centra en la relación actor-objeto dentro del espacio escénico y en el hecho de reducir el espacio mismo a su forma más elemental. Para él el espacio es o negro o blanco y ningún objeto en escena se encuentra ahí gratuitamente. Existe la teoría del objeto genérico ( un balde, por ejemplo, que puede despertar cualquier asociación ), en contraposición al objeto específico ( una camilla, que se asocia inevitablemente a un hospital ) y hay muchos factores dentro de esta concepción que no se consideran de manera adecuada al hacer teatro. La investigación no es en absoluto antagónica a la creación. El despojo de los elementos escénicos parece importante en un mundo que va absorbiendo pseudo-necesidades; la elección específica de la pobreza es algo de lo que no hay que lamentarse, sino que hay que saber aprovechar.

## Entrevista N<sup>o</sup> 7

Alvaro PACULL, actor joven de rica trayectoria, formado en la Universidad Católica de Chile.

PACULL actúa en la obra "El monstruoso orgasmo de Tokito", la única creación colectiva en cartelera en la temporada abril-mayo-junio de 1988 en Santiago. La definición de creación colectiva en este caso es la de un trabajo conjunto en todos los aspectos del montaje, con una persona ( Rodrigo BASTIDAS ) que funciona como coordinador u odenador de ese trabajo colectivo, sin, a su vez, imponer ningún punto de vista particular por el hecho de aparecer como "director". Los integrantes del grupo crearon personajes en primer lugar, personajes que nacieron como producto de una situación dada: crear un espacio dramático que ellos denominaron en un principio las catacumbas. La historia se fue construyendo después. Se partió de personajes reales que pudieran existir en ese espacio y poco a poco se fue viendo que esos personajes podían tener posibilidades diferentes de juego. Los personajes se definieron en la primera etapa del trabajo, ninguno se fue acomodando a los actores. A su vez, los actores funcionaron como dramaturgos al proponerse tareas en las que el personaje creado por cada uno incluyera a otros dos o tres otros personajes y contara con ellos un cuento. De esa manera surgieron pequeñas historias que BASTIDAS luego unió o coordinó; el trabajo fue entonces individual en una primera etapa ( el personaje lo creó cada quien ) y luego colectivo, ya que las historias se iban modificando según las sugerencias y críticas de todos. El grupo se repartió los papeles; es decir, hay una productora, un coordinador, etc. que son en el fondo delegados de los demás. La mayor dificultad de este trabajo la constituyó el aspecto económico; cada uno trabajaba en lugares donde le pagaban durante el día y en las noches se dedicaba a esta obra.

En un momento del año pasado, Tomás VIDIELLA ( actor-em-presario ) les facilitó a PACULL y BASTIDAS la sala que necesitaban para ensayar y lo hizo sin costo alguno para ellos; VIDIELLA pretendía poder así vitalizar un poco las manifestaciones de la gente joven con ansias de hacer cosas diferentes y propias, pero que carecía de espacio. Así surgió el deseo de crear un lenguaje propio, pues como miembros de la generación joven universitaria, PACULL y BASTIDAS sentían que siempre habían estado al servicio de los intereses de otros en desmedro de la propia propuesta. Se llamó a Gabriel PRIETO, a Nechi COFRE, a Elena MUÑOZ y a dos actrices más que luego fueron reemplazadas por Andrea ARROYAVE. Hubo coincidencia en el deseo de trabajar personajes, porque allí se encuentra la síntesis del trabajo del actor: a través de la creación gestual y de la creación dramática centrada en el actor se quería llegar a un resultado.

Al comienzo lo importante fue plantearse un espacio y un lenguaje propio, algo que en el teatro no existía. En tanto la plástica había dejado de lado el lenguaje realista para emplear otro, el teatro en Chile seguía afe-rrado al realismo, por ejemplo. La idea del grupo era desarticular el formato realista y proponer otra manera de expresar el teatro e incluso trabajar sobre la base de un taller, cuyo resultado a lo mejor no se le iba a mos-trar a ningún público . Con el paso del tiempo vino la necesidad de mostrar este resultado a gente conocida, a amigos y por último al público en general. La primera etapa fue muy interesante, porque se les mostró la obra a alumnos de teatro, de arte, de música; este público "ideal" para la obra se dejó llevar, se movió a nivel de las percepciones y de las imágenes, no de la comprensión intelectual. Ahora la gente que va al teatro que el grupo ocupa es la gente que dispone de medios económicos y no posee necesariamente entrenamiento teatral, pero que busca entretenerse, reírse o por estar sufriendo o por

estar enajenada o por considerar el espectáculo teatral como un bien de consumo. Por otra parte, en el teatro siempre ha habido públicos receptivos y públicos que no lo son tanto y no se puede discriminar.

El personaje de PACULL ( Domo, un sirviente-soldado por excelencia ) nació de su idea de crear un personaje diferente a su corporalidad. Le interesaba la transformación del actor, el trabajo con la energía. Su personaje trabaja mucho con los ritmos, camina todo el tiempo agachado, casi en cuatro patas, habla con una voz ininteligible, bastante aguda y a un ritmo muy rápido, es obsesivo, casi hiperkinético, es el sirviente por excelencia. El modo de hablar es un juego, un falso modo de ocultarse, porque está diciendo aquellas cosas que cree estar ocultando detrás de ese lenguaje difícil de entender no en cuanto a contenido, sino a forma.

Al comienzo se trabajó en un espacio vacío; luego surgió la necesidad de una escenografía de elementos, para poder transportar la obra a otros sitios. Se eligieron dos inodoros y un bidet como símbolos de un espacio ambiguo, entre real y no real: por ejemplo, dice PACULL, "si uno entra a un baño del Estadio Nacional, no sabe en realidad dónde se encuentra, ya que este baño, según las circunstancias históricas, se puede utilizar de diferentes formas; puede ser una catacumba o un baño". Esos elementos tienen algo frío en sí, pero se usan también para cosas cálidas. Los artefactos van cobrando vida y participando en la escena y se produce el diálogo entre ellos, el cuento y los actores.

En cuanto al papel de la energía en la obra, se puede decir que toda ella se sustenta en la energía de cada actor, porque así como se les puede dar fuerza a determinados gestos, movimientos, sonidos, etc., se va construyendo una nueva lectura y van cobrando valor otros elementos que los que constituyen la dramaturgia tradicio-



nal. El drama existente en la obra es una situación de vida.

La obra es un reflejo mucho mayor de la sociedad de lo que se pudiera pensar en un primer momento, refleja la confusión imperante ahora y la forma de cada uno de los integrantes del grupo de expresar la contingencia, las propias carencias, las propias frustraciones e incapacidades de expresarse. Cada uno de los personajes es una individualidad muy fuerte, pero todos conviven con todos; no queda muy claro el por qué, pero se mueven juntos o dialogan o hacen cosas juntos.

Cambiando un poco de tema, a PACULL le parece importante aludir a la arrogancia representada por los críticos oficiales a quienes se invita a ver la obra y que luego no la consideran en sus críticas. Para PACULL "...este asunto es delicado. Al no encajar una obra así dentro del modelo de estos críticos, se la descalifica y allí es donde sería interesante poder plantearse la instancia crítica de la crítica al crítico. Están tan confundidas las cosas, sobre todo en materia cultural en el país, que los montajes teatrales chilenos se toman como los montajes de Broadway: importa el resultado, el éxito; el proceso o el por qué no interesan. José DONOSO decía que en este momento el país vive una época de entrevistas, no de críticas. Hace treinta años había críticas con un punto de vista, con información; ahora la gente se conforma con cosas efímeras y esto es producto de la comodidad del medio crítico y de la comodidad de la gente en general. Al carecer de base, no es posible enfocar semiológicamente una obra y eso es lamentable. Por último, no se sabe si echarle la culpa al medio como tal o a los críticos, que se basan en estos receptores poco preparados o poco exigentes. Como sea, al fin de cuentas uno tiene que trabajar por mejorar el medio y no por adaptarse a él."

La trama de "El monstruoso orgasmo de Tokito" es difícil de reconstruir. Vital es adentrarse a través de los sentidos a un espacio escénico ambivalente y desconcertante, espacio en el que se mueven los seis personajes: Esta ( una mujer que reparte toallas en un baño y que carga a la espalda a un muñeco sin brazos durante toda la obra ), Domo, el soldado-sirviente del que se ha hablado ya, Dolorido ( un fotógrafo que saca fotos que resultan ser poemas ), La Bruja ( una especie de "Equeco" boliviano, con toda su casa a cuestas, quien es la encargada de articular las profecías que atañen a Tokito ), Tokito ( el héroe trágico que habla un lenguaje ininteligible y cuyo destino cambia desde el momento en que le cae un zapato en la cabeza ) y La Señora, quien se limita a pasearse a ratos sin decir nada y que parece dominar la situación sólo con una mirada. Al fin el zapato que le cae a Tokito resulta ser suyo. Entre estos seis personajes, que comparten el espacio, parece haber muy poco en común, pero al examinar con calma la obra, se descubren relaciones de dependencia o de poder ejercido sin misericordia, por ejemplo, de sometimiento voluntario a ese poder o de enajenación autoimpuesta. En este sentido, se le puede dar la razón a PACULL cuando habla de un reflejo de la sociedad chilena actual en la obra.

## Entrevista N<sup>o</sup> 8

Andrés KRUG, joven actor de teatro formado en la Universidad Católica de Chile.

La obra "No +" surgió de un primer montaje de "El pupilo quiere ser tutor", de Peter HANDKE, dirigido por Raúl OSORIO, que se realizó en el marco de exámenes finales de la carrera de Teatro en la Universidad Católica. Después de ese montaje, se comenzó a hacer una investigación sobre el lenguaje de la pantomima en Chile en la misma universidad y ese proyecto culminó a su vez con otro montaje basado en HANDKE, esta vez eso sí con "El pupilo..." como un pre-texto que sirviera de impulso original, pero más que nada como la posibilidad de replantearse el lenguaje de la pantomima y apuntar a una actuación-no actuación que eliminara todo aquello que contribuía a hacer de la pantomima lo que era; por ejemplo, no se trataba ahora de fumar sin cigarro, sino de emplear el objeto en sí.

Los principios que interesaban eran tomar la plástica y la gráfica como elementos y definir la actuación-no actuación como lo que les sucede a los actores en el escenario, sin que ellos interpreten emociones u opiniones sobre lo que les ocurre. Se estudió la estructura básica de "El pupilo..." y se vio que se trataban en ella las relaciones de poder que se enfrentan y que terminan en un intercambio: al fin los que no tenían poder, lo reciben. En la variante chilena no ocurre eso, todo termina en la destrucción, no hay ese intercambio, porque el grupo ( Aldo BERNALES, Pachi TORREBLANCA, Soledad HENRIQUEZ y Andrés KRUG, dirigidos por Raúl OSORIO ) sentía que el fin de la muerte correspondía a la realidad de ese momento ( 1983 ) en el país, ya que no se veían salidas claras a la situación de opresión imperante. Se incorporaron vivencias e imágenes propias, testimonios traducidos a imágenes a las escenas de la obra de HANDKE, de modo que al cabo de poco tiempo de trabajo, de HANDKE ya

no quedaba mucho. Se tomó el principio de acción y reacción, intentando dejar de lado todo lo que fuese obvio, de modo que la lectura que tuviera la obra fuera lo más ambigua posible, manteniendo la línea central de lo dramático del asunto.

La modalidad de trabajo fue colectiva, con OSORIO como coordinador de las imágenes individuales. Existía la necesidad de expresar lo que el grupo sentía frente a un mundo que bombardea constantemente con imágenes y de articularlo de un modo específico, diferente, sin caer en lo peyorativo, en lo panfletario o en lo fácil. Se trataba de conciliar forma y contenido y para eso se investigaba cada escena como una obra particular. Cada uno preparaba ejercicios que se mostraban a los demás, se buscaban equivalentes plásticos para esas imágenes que luego se discutían y perfeccionaban en conjunto. El sistema de trabajo se basaba en una improvisación preparada, porque tanto la necesidad inicial como la estructura dramática estaban bastante claras; con la metodología se fue descubriendo un lenguaje sorpresivo.

La pantomima es el arte del silencio; el grupo deja que el cuerpo "suene" en la obra "No +", asume el ruido y cierta peligrosidad, cierto riesgo en el escenario. El grupo se fijó como regla no hablar mayormente de los contenidos de la obra, porque ellos estaban claros, sino que se planteó la búsqueda plástica misma, se trataba de sugerir imágenes que cada espectador acomodara a su propia realidad. La obra parte con la gráfica del "No +" en una muralla, que se va transformando. En el original, la gráfica era total: había un piso cuadriculado como tablero de ajedrez que en la última escena se abría del todo, se separaba en cuatro trozos cortados en zig-zag y en el centro aparecía un círculo rojo con una tijera de podar girando, mientras se veían los cuatro cuerpos en el suelo cubiertos con diarios. La muralla que siempre había

estado en un rincón se había desplazado al centro del escenario.

La única arma que se ve durante toda la obra es la tijera de podar, que siempre es una amenaza latente. Se usan además muchos objetos pequeños, aunque la escenografía esencial consta de una mesa y cuatro sillas, además de la muralla. En el nuevo montaje se eliminó el piso y una lámpara muy especial, por razones económicas. El montaje lo tuvo que financiar el grupo. En cuanto a publicidad, se trató de abaratar costos a través de entrevistas en revistas, diarios y radios y hubo mucha difusión boca a boca. El escenógrafo original de la obra, Ramón LOPEZ, concretó el concepto plástico del grupo. La iluminación acentúa en la obra lo plástico, no tanto lo dramático; se usan luces que no se emplean muy a menudo en teatro, como las laterales, por ejemplo, que en algunas imágenes subrayan la relación entre la actitud física de los personajes en el escenario, la muralla y la misma luz. Luego, en otras escenas, hay luces cenitales. Sobre el sonido: la segunda escena tiene música de violín, muy liviana, y es una escena matemática en la que todas las acciones físicas tienen relación con la música. Un trozo de esa música se repite en otra escena; luego se ocupa fundamentalmente el sonido, por ejemplo el de la pala que hace un hoyo justo antes de que se produzca un enfrentamiento, aparte de un canto folklórico popular del siglo pasado ( "La Venezia está malata" ), sonidos de respiraciones apretadas en ciertos momentos de la obra y música de carrusel cuando en el escenario se ve la destrucción total. Todos los sonidos tienen una función específica, la de significar la suma con los demás elementos; en el caso de la música, ella no subraya una acción dramática, sino que es un signo más. En la elección del vestuario no hubo mucho problema, pues se trató de vestir a los cuatro personajes más o menos iguales, con traje y corbata, de

colores bastante neutros, con el tutor vestido en forma más impecable, eso sí.

En la ficha técnica sobre la obra "No +", que KRUG me proporcionara gentilmente en Chile, se resume lo fundamental de su contenido en las siguientes palabras: "La situación pupilo-tutor está estructurada sobre la base de la relación OPRESOR-OPRIMIDO, una situación en tensión que en sí conlleva un conflicto. Este está basado en un equilibrio precario, en el cual el tutor tiene que ejecutar una serie de acciones, de gestos, a través de los cuales poder mantener su situación de DOMINADOR. A su vez el pupilo al ir reaccionando frente a esta situación va generando naturalmente reacciones de liberación, lo que obliga al tutor a tener que crear nuevas situaciones de DOMINACION. Este suceso dramático corre hacia una crisis, donde este conflicto tiene que resolverse, lo que conduce a un encuentro y a un choque inevitable entre estas dos fuerzas que han estado equilibrándose y desequilibrándose continuamente. ... para entender nuestro trabajo, no podemos dejar de lado los factores sociales que rodean la creación de la obra. Evidentemente nuestra proposición está motivada por todo aquello que ocurre a nuestro alrededor..."

"No +" se mostró en la República Federal de Alemania durante julio y agosto de 1988 en Hamburgo, Frankfurt y en Friedrichshafen, además de en la ciudad de Salzburgo, Austria. Andrés KRUG fue contratado por el teatro Kampnagel de Hamburgo para participar en su próxima obra y al finalizar la función en Friedrichshafen ( 8 de agosto de 1988 ), contó que se aprestaba a regresar a Hamburgo para comenzar ya a trabajar allí. Soledad HENRIQUEZ pretendía quedarse estudiando Teatro en Berlín, de modo que a Chile regresaban Raúl OSORIO, Pachí TORREBLANCA y Erto PANTOJA, quien había sustituido a Aldo BERNALES en el papel del tutor ya desde la reposición de la obra en 1987.

### Entrevista N<sup>o</sup> 9

Raúl OSORIO, director de teatro y profesor de la Universidad Católica de Chile en Santiago.

La creación colectiva en Chile, opina OSORIO, surgió a partir de una carencia ( la ausencia de una dramaturgia de acuerdo a la época ) y una necesidad ( la de reincorporar al proceso creativo al actor, que a través del desarrollo del teatro había quedado muy al margen del espacio creativo, que había sido jerarquizado por el director y el dramaturgo ). Esa necesidad tiene que ver con el desarrollo político y social de Latinoamérica, que pugnaba por mayor participación en los diversos ámbitos. Eso influye en los teatristas chilenos de finales de los años sesenta ( por ejemplo influye a Fernando COLINA ) que proponen una mayor presencia de los actores teatrales en este proceso, presencia que se manifiesta a través de la creación colectiva, que permite mayor capacidad de decisión. Este fenómeno tiene relación con lo que ocurre en otros países; las motivaciones, aunque parecidas, no son las mismas, pero se inscriben en el marco de las luchas sociales. Pareciera existir una gran esperanza en el cambio de las cosas, muchas veces basada en cierta ingenuidad o ignorancia, pero provista de gran fe. Más que una técnica, aunque luego se transforma quizás en una, la creación colectiva es una experiencia que responde a una nueva manera de hacer las cosas, a una fuerza social mayor. Por otra parte, las teorizaciones acerca de la creación colectiva casi siempre responden a experiencias individuales y, por ende, subjetivas de quienes la han practicado o la practican aún.

Desde 1973 en adelante el teatro aparece como una posibilidad para investigar y rescatar la sociedad en Chile, papel que se intensifica por la carencia de otras instancias de información, investigación y comunicación en el país. Este tipo de teatro observa en algunos secto-



res un poco oscuros de la sociedad, por ejemplo en el mundo de las arpilleristas, los payasos sin trabajo, los ferroviarios a punto de ser despedidos de sus estaciones<sup>7</sup>; en fin, los temas son los hechos cotidianos trágicos de aquellos grupos que no encuentran canales de expresión, pero tratados con un elemento en común: el humor, algo que a partir de los años 80 falta. El humor aparecía como una posibilidad de que aquello que se decía no fuera una reiteración de la tragedia cotidiana y como una posibilidad de eludir la censura. A través del humor ese teatro se convertía en un teatro esperanzador, positivo.

A partir del momento en que se aprueba la Constitución en 1980 se observa el ambiente de un segundo golpe, impera la desesperanza, porque en el ámbito creativo lo que se hace ya no tiene repercusión ninguna ni interesa. El espectador habitual de teatro no tiene el poder económico para asistir a las obras y el que dispone de dinero va a un café-concert y luego a comer y a bailar, es decir, considera al espectáculo teatral un bien de consumo más. Las manifestaciones jóvenes de teatro aparecen como algo caótico e informe, un poco como se ve el país; hay una suerte de depresión cultural, anímica, de energía y económica. Hay ciertas excepciones, como el grupo que monta "La historia sin fin", pero en general no se puede hablar de muchos grupos jóvenes que conformen hoy el panorama teatral del país, cuesta pensar en una "generación" que sea capaz de provocar impulsos y reacciones positivas. El teatro, a diferencia de los libros, debe servir hoy día; el espectáculo teatral debe ser funcional, lo que implica un conocimiento del teatrista de la sociedad en que vive y de su público.

La televisión comenzó a succionar a los actores de teatro a partir de un momento y a constituirse en una especie de instancia cultural que uniforma. Se comenzó a cambiar, surgió una no-diferenciación, una incapacidad de distin-

guir lo bueno de lo malo y el panorama teatral no quedó ajeno a este cambio. La gran depresión, la incapacidad de la autogestión parecen reinar entre los jóvenes hoy, de modo que los proyectos que se crean resultan oscuros, en cierto modo caóticos, un reflejo del sistema en el que estamos. El término "creación colectiva" se sigue usando con el fin de recrear al interior del grupo un universo que no existe en el exterior; en tiempos normales es natural intentar buscar este espacio, pero en los tiempos que corren se agudiza este fenómeno y reprime las capacidades creativas del individuo. Lo fundamental en la creación colectiva que se sigue haciendo son las motivaciones; antes del trabajo existe un impulso, la metodología que lleva a una técnica se va descubriendo en el camino. La obra "No +" es una obra sin palabras, de creación colectiva con director ( OSORIO ) y que, como creación colectiva, permite que cada uno de los integrantes del grupo aporte lo que sabe y su propio talento, que admita su propio espacio y al hacerlo sea libre y responsable de sus capacidades. Al explicar así el trabajo colectivo y al entender que la jerarquía, sin que ella se transforme en el ejercicio de una dictadura, es necesaria, se puede explicar la composición de un grupo o de una sociedad y entender que se trata así de una perfecta democracia, algo que se ha vuelto una utopía creada por los hombres, ya que este estado debería ser lo normal. En último término, la creación colectiva es un problema de mayor trascendencia, es un problema del hombre y su momento.

### Entrevista N<sup>o</sup> 10

Horacio VIDELA, María José NUÑEZ, Boris QUERCIA, Guillermo ASTE, director-actor, actriz, actor y músico-actor del "Teatro Provisorio", todos muy jóvenes.

En 1987 se creó el "Grupo de Teatro Provisorio", compuesto por VIDELA, NUÑEZ, QUERCIA y ASTE, que tenía el propósito de plantear su propia visión plástica y artística en el ámbito teatral, en lugar de incorporarse a alguna de las compañías establecidas. En especial, el "Provisorio" montó teatro callejero de creación colectiva ( "El rey de los pájaros", basado en un cuento folklórico vietnamita ) y teatro para plazas, en el marco de proyectos municipales ( "Alicia, Alicia, etcétera, etcétera, etcétera" , que se dio entre octubre de 1987 y enero de 1988 en diversas ciudades ). Para la segunda obra se llamó a más personas: Jaime MC MANUS, René ROSELL, Jorge LOPEZ y Raúl LLOVET. La propuesta del grupo es esencialmente escénica, se mezcla la técnica del teatro callejero y del circo; en "Alicia...", que duraba 50 minutos, se requería un espacio muy amplio, se usaban zancos, vestuario y máscaras monumentales. Ello fue posible por la subvención que se recibió, pero fue un caso bastante poco usual. Por lo general, debido a la realidad tercermundista en que se vive, cada uno de los componentes del grupo se ve forzado a aportar también en la creación y confección de los elementos necesarios para el montaje.

La idea del "Provisorio" es que el actor esté siempre participando de lo que está sucediendo en escena, que la energía del grupo vaya hacia el mismo objetivo, que es el público y que nunca haya reposo, que se trabaje incluso sobre el agotamiento. El entrenamiento es cotidiano y riguroso, existe una actitud de búsqueda constante y de hurtar lo que parezca interesante y válido de todas las

disciplinas pensables. En la temporada de abril a fines de junio de 1988 el "Provisorio" estaba mostrando una excelente versión de "La historia sin fin", basada en los trece primeros capítulos de "La historia interminable", de Michael ENDE. Para ese montaje contaban con la actuación de María IZQUIERDO, de Jaime MC MANUS y de Raúl LLOVET, además de participar por supuesto VIDELA, NUÑEZ, QUERCIA y ASTE en la obra, que se mostraba en Santiago con el nombre de "teatro infantil". A fines de junio, los cuatro integrantes del "Provisorio" estrenaron, dirigidos por Guillermo SEMLER, y como parte de un elenco mayor, "Don Juan" de Molière, en una novedosa versión destinada a interesar al público juvenil por el teatro "clásico". Para los integrantes del "Provisorio" cada montaje se plantea como una universidad paralela y esto debido al nivel penosamente bajo que, sostienen, impera hoy en las universidades y a la rebelión frente al hecho de tener que aceptar allí proposiciones y contenidos que estaban vigentes hace treinta años, pero que ya no lo están.

La forma de trabajo es de taller: generalmente se elige un pre-texto, se determina qué partes del mismo se van a tomar, se dividen esas partes en unidades escénicas de las cuales se extrae lo singular y los elementos que inciden en eso que es singular. La "obra gruesa" consiste en bocetear gran parte de la obra, añadir elementos musicales, de movimiento y escenográficos a cada unidad, ligar las secuencias e ir definiendo la metodología durante el trabajo mismo. Luego se va puliendo la "obra gruesa": en el caso de "La historia sin fin" se armó primero la secuencia del mundo cotidiano de la fantasía, de la realidad fantástica; después se insertó el elemento de la Nada como antagonista perceptual, luego el Lobo, luego Bastián, Atreju, la narración y todo se fue ensamblando solo. La línea principal es la de la dramaturgia escénica; el guión va naciendo en el escenario y el énfasis no está en lo verbal, sino en los elementos plásticos en-

tendidos como luz, sonido, movimiento, etc. confluyendo hacia el mismo asunto. El espectador debe digerir la dramaturgia escénica, el grupo no la entrega digerida y la tónica fundamental es no darle tiempo al público para fijar la imagen en su retina, bombardearlo siempre con cosas nuevas; en el fondo, adaptarse al desarrollo de la mente de los niños de hoy, que están acostumbrados a percibir siempre en forma activa y sin descansar. La cuarta pared se elimina; la actitud del actor es hacerle sentir al espectador que él sabe que él está allí en la sala o en la calle, que ambos saben que lo que se está haciendo en ese momento es teatro y que si el actor se equivoca, está consciente de eso y deseoso de comunicárselo también al espectador. En el fondo, no se mitifica la función de la actividad que se está llevando a cabo y se trasladan las técnicas del teatro callejero a la sala. Se intenta alcanzar la idea de un actor integral, a la vez que colectivizar el resultado de la puesta en escena: si hay un actor que no logra muy bien su papel, es responsabilidad de todo el elenco.

El grupo tiene obsesión porque las cosas realmente sucedan, porque existan de verdad, quizás por haber sufrido el impacto de tanto teatro falso, de tanta manifestación televisiva basada en elementos artificiales. Sus integrantes trabajan con el concepto de la evidencia; es decir, cada personaje se va volviendo evidente en alguno de ellos, quien al final lo representa, no se reparten de antemano los papeles. Cada uno lleva proposiciones para cada unidad, se transforma un poco en director y de repente se vuelve evidente que para cada proposición hay coincidencia en que alguno haga un personaje determinado, con lo cual la discusión se elimina de antemano. La concepción individual del actor en cuanto a la vida, la política, la filosofía, etc. es irrelevante si ese actor no es capaz de vaciarla al escenario, si no es capaz de ser la personificación de su concepción o su ideología. En

todo subyace el placer de la aventura, el ir develando lo que quizás ya exista, descubriendo lo que a lo mejor pugna por ser descubierto.

En el montaje de "La historia sin fin" lo que más interésó fue la idea de la Nada; el grupo ve que en Chile en este momento ella es algo real, algo que absorbe al país, que quedan sólo las cáscaras, el exterior, la esencia de las instituciones se ha perdido: basta pensar, afirman, en las universidades o los movimientos de vanguardia del mismo teatro que hoy son envases vacíos. Ahora, en todo caso, interesan las proposiciones, los hechos concretos, no llorar por la basura que constituye la realidad, se trata de crear espacios para el teatro donde ellos no existen, por ejemplo; ampliar las fronteras, porque la realidad trágica es tan evidente, que resulta pedante hablar de ella.

En el grupo hay visiones diferentes, que en el fondo llevan a algo nuevo. Cada quien quiere llevar al otro a su territorio, se trata de sorprenderse siempre. En todos existe la vocación, el deseo y la energía para trabajar. El resultado se da por añadidura; lo fundamental es el trabajo.

En el vital montaje de "La historia sin fin" se cuenta un cuento que parece de niños, pero que es de una profundidad bastante notable: el país de Fantasía está siendo devorado por la Nada y es necesario salvar a la Emperatriz de ese país, enferma de un mal que tiene que ver con lo que le está pasando a Fantasía. Lo curioso es que la persona llamada a salvar la vida de la Emperatriz no será un "fantasio", un habitante de Fantasía, sino un niño humano que sea capaz de darle un nuevo nombre. De ese cambio de nombre que debe ocurrir cada cierta cantidad de tiempo depende la sobrevivencia de la Emperatriz y de todo su reino. Se encarga a Atreju la misión de buscar a ese niño, quien al fin lo logra, no sin antes sortear

innumerables obstáculos. Nos enteramos de todo esto a través de Bastián, cuya principal preocupación es saber qué encierran los libros cerrados y que comienza a introducirse e introducirnos en la historia. Por su parte, los poderosos de la Tierra han encomendado al Hombre-Lobo destruir a Atreju e impedirle que cumpla su misión. Cuando parece a punto de lograrlo, el Hombre-Lobo le devela a Atreju, sin saber su identidad, el propósito que lo mueve y le explica por qué es tan importante para los seres humanos apoderarse del reino de Fantasía: con la imaginación se puede hacer codiciar a los hombres cosas que no necesitan, por ejemplo, o propiciar discordia entre ellos. Atreju logra escapar a la Nada que lo está envolviendo y eso porque el dragón de la suerte, Fuhur, vuelve a aparecer y alcanza a entregarle su Aurín, el símbolo de protección contra el mal, que lo había acompañado todo el tiempo desde su partida de Fantasía en busca del niño capaz de nombrar de otro modo a la Emperatriz y que había perdido sin querer en la última de sus aventuras. El Aurín le ayuda a Atreju a sustraerse al poder de la Nada y el Hombre-Lobo se entera de que su teórica "víctima" es quien se encuentra al frente suyo, pero ya no hay nada que hacer para él, pues Atreju logrará su propósito y Fantasía podrá salvarse: el niño que le dará el nuevo nombre a la Emperatriz resultará ser, al fin, Bastián, quien lee y vive la historia. El "Teatro Provisorio" en su excelente montaje de "La historia sin fin" conmueve, mantiene constantemente en tensión al espectador, lo hace reír y participar de los sucesos que el músico-actor ASTE narra, siempre presente en el escenario, y que, más que quedarse a la altura de un "inofensivo cuento infantil", entregan una visión profunda de la vida y de los seres humanos.

Entrevista N° 11

Juan Edmundo GONZALEZ, actor y director teatral.

Su trabajo, que comienza en 1980, se centra en el concepto de la necesidad. Con Andrés PEREZ montó "Oiga, oye y tú y una historia inconclusa" luego de haber egresado en 1977 de la universidad, haber vivido dos años en Europa y haberse visto de pronto confrontado a las muchas dificultades para hacer teatro en Chile en ese momento. En el transcurso de la preparación de la obra, y a raíz de que hubo que dejar de lado el trabajo de meses por enfermedad de una actriz, surgió la posibilidad de hacer teatro callejero. "El viaje" estaba centrado en el viaje de María y José para inscribir a Jesús en los registros; lo interesante de la experiencia fue descubrir que para la calle no servían las técnicas que se habían aprendido en la universidad, sino que había que crear un código nuevo, centrado en la imagen. Se emplearon desechos, muñecos, zancos, etc. y todo despertó interés en otras compañías y también en la policía. Se intentaba tratar de ser contingentes, respetando marcos artísticos exigentes y se trabajaba en forma colectiva; el espacio determinaba la necesidad de aplicar técnicas artaudianas, brechtianas y stanislawskianas a veces, mezcladas con búsquedas propias. GONZALEZ escribió "La cueca larga", que trataba sobre los exiliados y "Yo sé quién eres, Violeta Parra" y el asedio policial se volvió cada vez más incómodo. Se cambió de línea: se tomaron autores universales, pero la reacción policial persistió.

En 1983 el grupo TEUCO ( Teatro Urbano Contemporáneo ) se volvió muy relevante y a la vez se desintegró casi del todo. GONZALEZ y Gianina TALUNI montaron una adaptación de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira" de Gabriel GARCIA MARQUEZ en una sala, con un director ( Nelson BRODT ) que se sometió a las revolucionarias propuestas de ambos, basadas en la idea de eliminar



la cuarta pared y contar así con un espectador activo, comprometido con la temática, emplear música y color y utilizar a los mismos actores, que habrían de cambiarse de ropa a vista y presencia del público, para interpretar varios papeles. El Círculo de Críticos premió la obra como la mejor del año y ésta se mantuvo dos años en cartelera y luego salió al Festival de Teatro de Córdoba, Argentina y buscó allí también públicos populares, como los presos de la cárcel pública de allá, por ejemplo, que la recibieron de un modo impresionante. El TEUCO quedó reducido sólo a GONZALEZ, quien llamó a gente joven y comenzó a prepararla en teatro callejero durante los mismos montajes. "El último traje del emperador" se montó como obra infantil en 1986, primero en la calle, luego en la sala "El conventillo"; después vinieron los "Cuentos callejeros" en la calle, trabajo de creación colectiva y basado en la manipulación de la televisión y la idea de montar "El señor presidente" de ASTURIAS, paralelamente a la preparación de un proyecto de un encuentro de teatro callejero a nivel nacional en Santiago, que no llegó a realizarse.

Un productor consiguió a casi todos los miembros del grupo para remontar "La cándida..." y GONZALEZ se retiró del TEUCO y se dedicó a adaptar tragedias griegas con un grupo diferente. Así nació "Tríptico", que incluía "Edipo Rey", "Prometeo encadenado" y "Antígona" y que optaba por entremezclar la cultura mapuche y la cultura nortina con los dioses del Olimpo, presentar desnudos en el escenario, quebrar la cuarta pared, romper los espacios, etc.<sup>8</sup> El grupo "El Clavo" ( así se llamó este nuevo grupo ) se transformó en una manifestación muy considerada e importante y en 1988 se montó "El señor presidente", basada en la adaptación de GONZALEZ e Isidora AGUIRRE, que provocó amenazas de muerte por parte del Comando 135, "Trizano" y mucho revuelo. GONZALEZ ha trabajado además en teatro poblacional con la compañía "La carreta", en el Instituto

Goethe montando "El diálogo nocturno" de DÜRRENMATT, con Juan RADRIGAN en "La contienda humana", que se dio en Europa, con Rodrigo ALVAREZ y Orietta ESCAMEZ en "Prohibido escaparse del zoológico", de Darío FO y en "Alicia en el país sin maravillas". En junio de 1988 estaba preparando "Antígona" de Sófocles en una adaptación teatral aymará altiplánica. La propuesta de GONZALEZ es que todos los textos existentes son pre-textos para decir la verdad interna del actor; el papel del director es trabajar en conjunto con el actor. Se ocupa de la semántica de la obra: todo objeto tiene una razón de ser en el escenario. Le interesa el trabajo con gente joven, además del empleo de elementos vitales como el agua, el fuego, la tierra y el descubrimiento de nuevos espacios escénicos, a la vez que lo apasiona la idea del actor integral y de obligar a ese actor a reflexionar sobre sí mismo para sacar hacia afuera todo lo que le es propio.

Entrevista N<sup>o</sup> 12

Carlos CERDA, autor teatral que colabora con el Grupo "ICTUS".

La conversación se centra en la obra "Lo que está en el aire", que CERDA escribió con y para el grupo "ICTUS", uno de los que durante mayor cantidad de años han venido montando obras de creación colectiva en Chile. Curiosamente en la temporada teatral de abril a junio de 1988, el "ICTUS" se había decidido a intentar una nueva línea y estaba mostrando la obra "Yo no soy Rappaport" de Herb GARDNER, que trataba problemas más bien universales; el tema central giraba en torno a la falta de espacio a que la sociedad actual condena a los ancianos, situación ilustrada por el personaje de un anciano judío y de uno negro en los Estados Unidos. Como ancianos ya constituyen una minoría, como judío y negro respectivamente, otra.

La obra "Lo que está en el aire" tiene estrecha relación con Chile y su momento post-golpe militar de 1973. La figura central, el profesor de música Exequiel Soto ( Roberto PARADA encarnó este personaje ) es testigo del secuestro de un ex-alumno suyo en el aeropuerto, cuando SOTO está a punto de abordar el avión que lo llevará a Europa, un sueño largamente acariciado y que se vuelve posible gracias a un regalo de su hija Elisa ( Delfina GUZMAN ) y de su yerno Marcelo BENZI ( Nissim SHARIM ). SOTO intentará convencer a su medio de lo que ha visto y llegará por último a dudar de lo vivido, creyendo que todo ha sido una pesadilla, para en un último instante aceptar que esa pesadilla sí ha ocurrido y que su obligación es descubrir la verdad. Nunca como en esta obra había existido un entretrejimiento mayor entre la realidad escénica y la extra-escénica: el hijo de PARADA, José Manuel, fue secuestrado en Santiago por un comando para-militar y salvajemente asesinado junto a Manuel GUERRERO y José NATTINO, luego de haber sido degollados los tres.

Roberto PARADA se enteró de la brutal noticia en medio de una función de "Lo que está en el aire" y terminó ese día su trabajo en medio de la admiración y el respeto conmovidos de sus compañeros de oficio. Roberto PARADA y el personaje Exequiel SOTO parecen haber estado unidos por el hilo de la premonición a la que se alude en la obra y que se grafica con el empleo de la música de MAHLER, que se anticipaba a su tiempo. PARADA murió poco tiempo después del asesinato de su hijo.

Se podría decir que "Lo que está en el aire" es una obra acerca del miedo y las distintas posibilidades de respuesta a este miedo. A través de la lectura de "Lo que está en el aire" quizás no sea posible captar en toda su magnitud el carácter de pesadilla que rodea a la obra: ya en la primera escena del primer acto la puesta en escena está al servicio de esta impresión. Durante un buen rato ( trece minutos ) se escucha la Sexta Sinfonía de Gustav MAHLER a un volumen muy alto y los diálogos entre los personajes se vuelven casi inaudibles, porque entre ellos hablan en un tono de voz normal, sin gritar. Además, existe una verdadera coreografía para ir señalizando la fila de pasajeros que esperan abordar su avión, la entrada de los asesinos; todo se presenta en forma muy plástica.

La idea original de "Lo que está en el aire" le pertenece a CERDA y el texto fue en un principio un radioteatro escrito en colaboración con Omar SAAVEDRA que se emitió tanto en la República Federal de Alemania como en la República Democrática Alemana y obtuvo el premio de la Unión Europea de Radiodifusión como el mejor radioteatro del año en 1982. El cuento que dio pie a desarrollar la idea de la obra a su vez había sido escrito por CERDA en 1979 y era una metáfora del exilio. En el cuento había un grupo de pasajeros esperando en un aeropuerto la partida de un vuelo que en realidad no existe. Cada uno va encontrando con el correr del tiempo una razón para de-

sistir de la idea del vuelo y al fin todos se quedan, algunos dramáticamente ( uno de los personajes se suicida, por ejemplo ) y los demás con mayor o menor grado de felicidad. Uno de los personajes de esta historia era un tipo que no pensaba viajar: era un inglés residente en la ciudad de la cual el vuelo nunca parte y que deseaba alejarse un rato de su hija y de su yerno. Quería quedarse en su ciudad bebiendo con sus amigos y paseando con tranquilidad e independencia, para lo cual había ideado el plan de hacerle creer a su hija que él se encontraba volando, de modo que la noticia de la partida frustrada del avión no lo altera en realidad. Este personaje dio lugar al personaje del profesor SOTO, quien, a diferencia del inglés, sí deseaba con toda su alma viajar, pero que debe renunciar a ese sueño a causa de un imperativo moral. Luego del libreto radial basado en este cuento, CERDA escribió el guión de la película que se filmó en 1985 y que se basaba en el mismo tema, pero con modificaciones importantes. La película fue dirigida por Claudio DI GIROLAMO. Los personajes, las situaciones, los conflictos originales persistieron y recibieron, a través de los ensayos con el "ICTUS", las modificaciones propias a toda actividad de trasladar un texto a un escenario.

CERDA ha participado también como co-autor en la obra "Residencia en las nubes", de donde se partió de cero; allí el proceso creativo fue diferente. En ambas obras, eso sí, la puesta en escena se trató en forma colectiva. "Lo que está en el aire" estuvo un año en cartelera, "Residencia en las nubes", siete meses.

A CERDA le parece que hay que hacer la salvedad de que hoy en día ningún teatrista es un sirviente de los textos: la forma en que se han desarrollado los recursos plásticos hace innecesaria la actitud más bien verbalista que el teatro poseía antes. Parece adecuado aquí reivindicar un poco la labor del autor, ya que no está bien, por derivación de esta tendencia hacia lo plástico, pen-

sar que es colectiva una creación en la cual un autor adopta sugerencias del director o de los actores. CERDA está seguro de que eso siempre ha sido así, de que ha pasado lo mismo con Shakespeare, con Molière, con Arthur Miller, que seguramente han admitido sugerencias valiosas y las han incorporado a sus textos. Lo que falta, para CERDA, es reconocer la especificidad del aporte autoral mismo, que es la creación de personajes y conflictos y que es la imaginación de una idea poética que funcione escénicamente. El cree que es malo para el teatro que se entienda por creación colectiva la anulación de las iniciativas estrictamente individuales, que al fin de cuentas son quizás las más estéticas y las de mayor valor. Si se entiende por creación colectiva, en cambio, el proceso en el cual cada uno aporta lo suyo, de modo que el resultado sea una confrontación de puntos de vista desde lo específico, se logra, según CERDA, una definición más acertada de esta modalidad de trabajo.

En "Lo que está en el aire" subyace a la puesta en escena la idea de que todos los elementos que se ocupan tengan un sentido, que ninguno se use en forma gratuita y además, que algunos de ellos simbolicen su carácter plurivalente: las mantas rojas que la falsa azafata les reparte a los personajes cuando ellos están detenidos, por ejemplo, son las mismas que durante los vuelos se distribuyen en la noche y que deben servir de abrigo en los aviones. Este doble uso subraya, a su vez, el carácter de pesadilla constante de la obra.

Entrevista N<sup>o</sup> 13

Carmen PELISSIER, joven actriz de teatro, quien comenzó trabajando con Ramón GRIFFERO y actualmente no pertenece a ningún grupo establecido.

Pensando en términos culturales, Carmen PELISSIER opina que la gente de arte ha sido sustentadora del régimen chileno actual: la idea de supervivencia que se antepone a todo ha dado lugar a que los artistas sigan trabajando en su campo y esto, a su vez, a que el país, culturalmente, crea que todo funciona igual que antes. Quizás la negación de la propia actividad, la absoluta ausencia de espectáculos teatrales podría haber sido una posibilidad efectiva de repudio, según ella. Es posible que un afán verdadero ( la vida es corta y no se pueden desechar las escasas oportunidades de crear y aportar en el campo propio ) haya sustentado la posición activa y no la de rechazo total. Por otro lado, psicológicamente hablando, un actor cree que subirse a un escenario y decir cosas significa un aporte. Lo contradictorio de esta actitud se vive cuando, entre el público de una obra considerada "delicada", se encuentran parientes de personalidades importantes del régimen, por ejemplo, aplaudiendo. Los trabajadores de la cultura, según Carmen PELISSIER, han sido frívolos y malos estrategas, inocentes al no captar que tienen en sus manos herramientas importantes para, a lo mejor, revertir procesos. Detrás de la actitud de amparo a los espectáculos conflictivos ( salvo llamadas telefónicas y amenazas de muerte que nunca se han llevado a la práctica, no ha habido represalias mayores contra ningún actor ) se oculta una maquinaria mayor. La actriz cree que se tolera, se permite que existan estos "arrebatos" de disidencia, pero que todo está cien por ciento controlado, enmarcado y ordenado para que el sistema siga perpetuándose.

Carmen PELISSIER ha trabajado en teatro de creación colectiva, definida ella como una cooperativa en la que cada cual aporta sus competencias o talentos. Perteneció entre 1984 y 1987 al grupo en torno a Ramón GRIFFERO, hasta que entendió que esa modalidad de teatro que se consideraba diferente y sobre todo disidente, estaba siendo absorbida por el teatro comercial y se había vuelto el último grito de la moda. En ese momento, decidió no continuar en el grupo.

En junio de 1988 la actriz estaba actuando junto a Consuelo HOLZAPFEL y Consuelo CASTILLO en "El fraude cautivante", creación colectiva coordinada por Vicente RUIZ y Alberto SANFUENTES. La estructura nació de cada una de las actrices más que de los directores y se entiende la obra como cabaret cultural que depende cien por ciento de la dinámica que se genere con el público, que debe trasladarse constantemente de una sala a otra. Este desplazamiento obligado a su vez tiene la intención de reflejar lo que ocurre con las masas que se manejan como rebaños de un punto a otro, sin darles la posibilidad de pensar si quieren o no pertenecer al rebaño, sin concederles el derecho a detenerse y disentir. El espacio en que se muestra la serie de cuadros que componen el espectáculo es una galería de arte; el espectador es bombardeado con imágenes respecto al papel de la cultura en Chile en el momento actual, imágenes que aparecen como algo inconexo, caótico, sin ligazón entre sí. Se trata de una serie de sketches, a veces individuales, a veces con la participación de las tres actrices que incluso se cambian de ropa delante del público y que, además, son interrumpidos por algunos videos con situaciones relacionadas con el plebiscito que en Chile se anunciaba en mayo para septiembre u octubre de 1988. En cuanto a la actuación, ella oscila entre la farsa y la actuación realista tradicional, dependiendo del cuadro del que se trate: hay momentos de fuerte parodia enlazados con el más puro drama convencio-



nal. La aparente desarticulación pretende ser reflejo de la desarticulación general que vive el país. De función a función los cuadros, que no se basan ni siquiera en pretextos o en guiones, sufren las modificaciones que cada una de las actrices consideren acertadas y que, a su vez, surgen como necesidades del momento. Carmen PELISSIER propone la metodología del desenmascaramiento, del apelar a los afectos: "hacer doler" los puntos que se sabe que duelen, aunque todos se empeñen en ocultarlos y también intentar caminos de llegada al corazón, lograr un equilibrio entre el propio quehacer y la esencia que todo ser humano posee.

La condición marginal elegida en forma voluntaria por esta actriz es algo más que una postura teatral: es una actitud de vida. Desde la permanente disidencia no es posible lograr tantas cosas, pero sí revisar siempre el propio papel como individuo y como componente de una sociedad. El hecho de no pertenecer a ninguna compañía permite buscar caminos propios; por otra parte, limita el ámbito de repercusión, pues se depende de circunstancias tan extra-teatrales como el reunir o no algo de dinero para intentar un montaje. Como sea, para ella es preferible la independencia que genera la marginalidad voluntaria al sometimiento a cánones existentes que tampoco ofrecen garantías reales de seguridad ni de innovación.

## NOTAS

### Introducción

1 Véase el diario "Süddeutsche Zeitung" del 7 de octubre de 1988, p. 1 - 2.

### Entrevistas

1 Forma de canto popular que, junto con el "canto a lo humano" se suele practicar tanto en zonas rurales como urbanas de Chile. Los temas del "canto a lo divino" se centran en figuras bíblicas o en problemas que dicen relación con el hombre inmerso en el universo; el "canto a lo humano" presenta un amplio espectro de temas que conciernen más a la faceta "terrenal" del ser humano. La décima es la forma métrica preferida de ambas manifestaciones artísticas populares. Violeta PARRA contribuyó a divulgar ambas variantes del canto popular más allá de las fronteras chilenas.

2 Fiesta religiosa popular celebrada en el norte de Chile.

3 El decreto ley 827 de 1974 reemplaza a la Ley Promoción del Artista, que había estado vigente desde 1935 y protegía a la creación chilena al eximir de impuestos a las obras de autores nacionales y a aquellas en que participan artistas del país. El decreto ley 827 aplica "...un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a

todo espectáculo exhibido en territorio chileno." Ver HURTADO, M. de la Luz/ OCHSENIUS, Carlos/ VIDAL, Hernán, Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980, Santiago de Chile 1982, p. 44. Para obtener la exención de impuestos una comisión de funcionarios gubernamentales determina si la obra es "cultural" o no lo es. Los criterios que llevan a calificar de "cultural" o "no cultural" a la obra son altamente caprichosos.

4 Se alude aquí al "Comando 135-TRIZANO" que en 1987 distribuyó el siguiente volante:

COMANDO "135".- AREA CULTURAL.  
ACCION PACIFICADORA "TRIZANO".

A contar de esta fecha: 30 de Octubre de 1987, los siguientes testaferros del marxismo internacional tienen un mes de plazo para hacer abandono del país.

Ana González.	María González. (R).
Hónica Echeverría.	Gabriel Medina.
Delfina Guzmán.	Slovit Heytelman.
Gloria Cuales.	Coca Rudolphy. (R).
María Izquierdo.	María de la Luz Hurtado.

Kissia Sharin.	Luis Vera.
Juan Radrigón.	Anibal Reyna. (R).
Julio Jung. (R).	Fernando Gallardo. (R).
Edgardo Bruna.	Luis Alarcón.
Gregory Cohen.	Juan Cuevas.
Gustavo Meza.	Hugo Medina. (R).
Marco A de la Perra.	César Bunster. (R).
Oscar Hernández. (R).	

Grupo El Clavo.	Grupo El Telón.
Grupo El Riel.	Grupo Contacto. (R).
Grupo "7".	Grupo Teniente Bello.

Por un arte y una cultura libres de contaminaciones foráneas.



COMANDO "135".- AREA CULTURAL.

La menor mención de este aviso a cualquiera de los medios de comunicación existentes será duramente castigada.

5 Extracto del programa de la obra, Santiago 1988.

6 Obra estrenada el 15 de septiembre de 1977 y que trata de payasos sin trabajo en espera de recibir alguno para poder alimentarse y sobrevivir. Para crear esta obra se realizó un taller de investigación en las "bolsas de trabajo" de la Vicaría de la Solidaridad, institución dependiente de la Iglesia Católica y creada para asistir a los desamparados, función que ha cumplido con mucha valentía desde 1973 en adelante. La segunda versión de "Los payasos..." se mostró en la R.F.A. entre el 20 y el 31 de julio de 1988.

7 OSORIO alude aquí a las obras "Tres Marías y una Rosa" de David BENAVENTE y TIT, estrenada el 27 de julio de 1979 y que trata de mujeres pobladoras que trabajan en arpilleras artesanales para sacar adelante a sus familias, a "Los payasos de la esperanza", del mismo TIT con recopilación de Raúl OSORIO y Mauricio PESUTIC, y a "El último tren", obra del Teatro IMAGEN y Gustavo MEZA, montada por IMAGEN en 1978. Me parece importante destacar aquí la función del TIT, que nació en 1976, dirigido por OSORIO y cuya opción fue la de "... un teatro de servicio, que incite a la reflexión y al diálogo, un teatro enraizado en los problemas que atañen y aquejan directamente a aquellos que serán los espectadores; un teatro documento que haga resaltar a grupos humanos que son esenciales en nuestra realidad y que constituyen, con sus valores, conductas y relaciones parte fundamental de nuestra cultura, nuestra sociedad y nuestra historia." Prólogo a "Los payasos de la esperanza", Santiago 1977, p. 24.

8 Dice Augustín LETELIER en su crítica de la obra: "Como lo propuso Antonin Artaud, el espacio de la representación es toda la sala. Se actúa en el centro, en los pa-

sillos, en los laterales, en lo alto. Los hombres evolucionan en la parte baja; los dioses, Zeus y Prometeo, se desplazan por lo alto, en las gradas superiores de la platea, por una pequeña cornisa elevada de una muralla lateral, por entre las vigas que sostienen el techo. En un momento, Zeus evoluciona por el aire, sobre las cabezas de los espectadores, sostenido por una cuerda que le sirve de columpio." Diario "El Mercurio", Santiago de Chile 16 de marzo de 1986.

## MESA REDONDA

Erschienenene Hefte / Cuadernos publicados:

1. LOPEZ-CASERO, Francisco  
La agrociedad mediterránea en una comparación intercultural.  
Enfoque para un proyecto de investigación (1985)
2. BERNECKER, Walther L.  
Foreign Interests, Tariff Policy and Early Industrialization in  
Mexico 1821-1848 (1985)
3. SCHEERER, Thomas M.  
La sangre y el papel - Eine Vorstudie zur Lyrik des Argentiniers  
Juan Geman (Juli 1985)
4. SOCOLOW, Susan Migden  
Acceptable Partners: Marriage Choice in Colonial Argentina 1778-  
1810 (1987)
5. OSTERMANN, Heinz-Jürgen  
Soziale Konsequenzen anhaltend hoher Inflation in Argentinien,  
Bolivien und Brasilien (September 1987)
6. LOPEZ-CASERO, Francisco  
Desarrollo de la burguesía en Colombia. El caso antioqueño y su  
aportación al sistema nacional (Januar 1988)
7. REIMANN, Helga L.  
Gesellschaftliche Entwicklung und Frauenarbeit in Puerto Rico  
(März 1988)
8. KASSAI, Soledad Lagos de  
El teatro chileno de creación colectiva - Testimonios desde  
Santiago 1988
9. KASSAI, László B.  
Wirtschaftliche Stellung deutscher Industrieunternehmen in Chile.  
Ergebnisse einer empirischen Analyse



